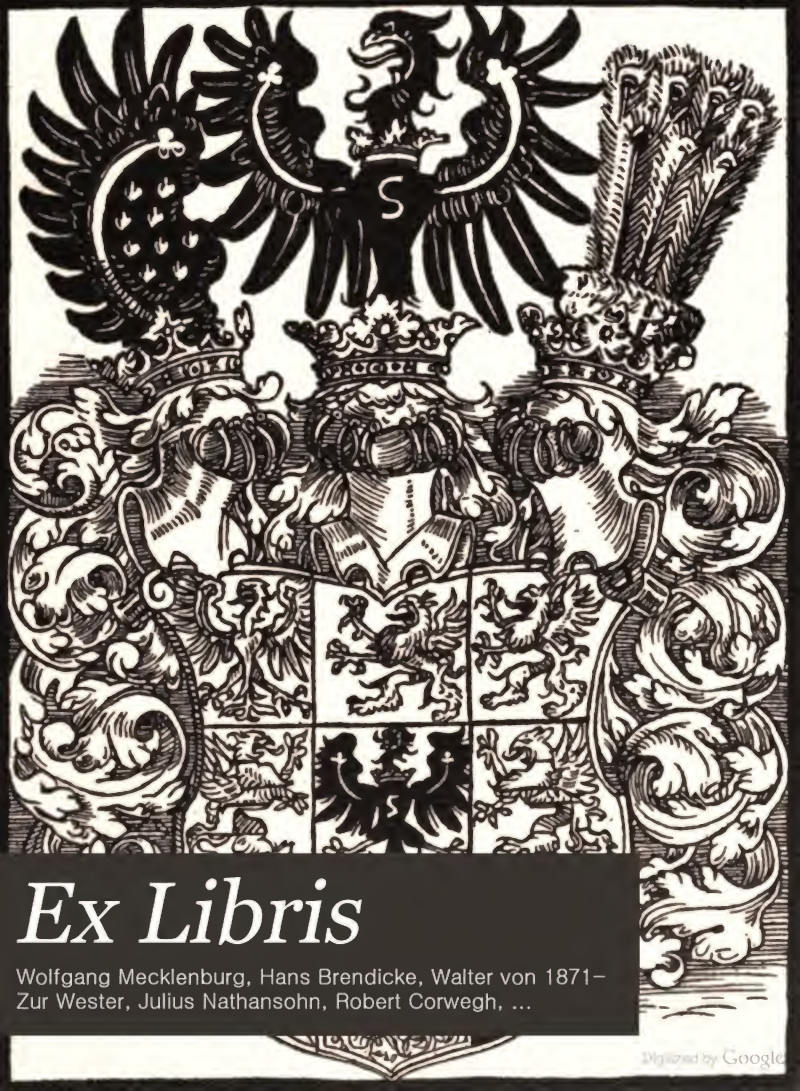


Ex Libris

Wolfgang Mecklenburg, Hans Brendicke, Walter von 1871-
Zur Wester, Julius Nathansohn, Robert Corwegh, ...



EX LIBRIS
BUCHKUNST UND ANGEWANDTE GRAPHIK

EX LIBRIS
JAHRGANG 17

NEUE FOLGE
JAHRGANG 1

HERAUSGEGEBEN VON W. VON ZUR WESTEN

VERLEGT IM AUFTRAGE DES EXLIBRIS-VEREINS ZU BERLIN
BEI C. A. STARKE, GÖRLITZ 1907

INHALTS-VERZEICHNIS

Heft I

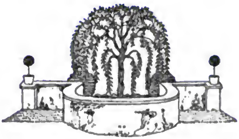
Heft II

Heft III

ILLUSTRATIONEN

I. EXLIBRIS

II. GEBRAUCHS-GRAPHIK





Alois Kolb.

EXLIBRIS, BUCHKUNST UND ANGEWANDTE GRAPHIK

17. Jahrgang 1907. Heft 1: April.

Zur Einführung.

Mit dem Tode unseres Ehrenmitgliedes, des Grafen Karl Emich zu Leiningen-Westerburg hat der Exlibris-Verein nicht nur sein eifrigstes, unermüdlich im Interesse des Vereins wirkendes Mitglied, sondern auch den Leiter der Exlibris-Zeitschrift verloren. Seit einer Reihe von Jahren hat Graf Leiningen, wenn auch nicht formell, so doch tatsächlich, die Exlibris-Zeitschrift geleitet, ja, er hat sie zum größten Teile selbst geschrieben. Es war daher nach dem plötzlichen Tode des Grafen die hauptsächlichste Sorge des Vorstands und der Berliner Vereinsmitglieder, in welcher Weise das Schicksal der Zeitschrift in Zukunft gestaltet werden sollte. Bereits in der ersten Sitzung nach den Ferien war diese Frage Gegenstand der Erörterung. Es wurde damals beschlossen, eine Kommission zu wählen, welche in dieser Richtung Vorschläge machen sollte. Die Kommission, welche aus den Herren Professor E. Döpler d. j., Verlagsbuchhändler C. Langenscheidt, Hoflieferant G. Starke, Landgerichtsrat Dr. Béringuier und dem Unterzeichneten bestand, hat die Angelegenheit in zwei Sitzungen eingehend erörtert, und die auf Grund dieser Beratungen von ihr gemachten Vorschläge sind in der Novembersitzung des Vereins unverändert genehmigt worden. Da nun das erste Heft in neuer Gestalt und mit teilweise neuartigem Inhalt in die Hände der Mitglieder gelangt, erscheint es angezeigt, im folgenden die Erwägungen kurz darzulegen, welche die Änderung veranlasst haben.

Die Kommission war darüber einig, dass eine Fortführung der Zeitschrift in der bisherigen Weise unmöglich sei, denn es musste als ausgeschlossen gelten, dass in absehbarer Zeit wieder eine Persönlichkeit gefunden werden könnte, die über ein gleich umfangreiches Material, gleich ausgedehnte Verbindungen in allen Ländern, eine gleich grosse Sachkenntnis auf dem Exlibris-Gebiete verfügt hätte, wie Graf Leiningen, und die, gleich diesem, durch keine Schranke eines Amtes oder Berufes gehemmt wäre, sich völlig ihrer Lieblingsbeschäftigung zu widmen. Es musste daher die Aufgabe sein, die Zeitschrift, die bis dahin im Wesentlichen auf zwei Augen gestanden hatte, durch Heranziehung möglichst zahlreicher Mitarbeiter auf eine breitere Grundlage zu stellen. Um dies erreichen zu können, schien es aber notwendig, auch das Stoffgebiet der Zeitschrift über die

bisherigen Grenzen hinaus zu erweitern. Bereits bei der Gründung des Exlibris-Vereins hatte Friedrich Warnecke eine derartige Erweiterung vorgesehen, und zwar auf die Gebiete der Bücherkunde und der Gelehrtengeschichte. Bislang sind auch diese beiden Fächer auf dem Umschlage der Zeitschrift verzeichnet gewesen; in dem Inhalte des Blattes haben sie allerdings so gut wie gar keine Berücksichtigung gefunden; denn der ganz unerwartete Aufschwung der modernen Exlibris-Bewegung, den Warnecke weder vorausgesehen hat noch voraussehen konnte, und der unermüdliche Sammeleifer des verstorbenen Grafen haben bisher immer noch genügend Stoff auf rein exlibristischem Gebiete geliefert. Immerhin wird man aber jetzt annehmen dürfen, daß die alten Exlibris nahezu vollständig bekannt geworden sind, so dass wir auf diesem Gebiete besondere Überraschungen kaum noch zu erwarten haben, wenn auch natürlich noch für eine Reihe von Jahren manches interessante Blatt zur Veröffentlichung in unserer Zeitschrift geeignet sein wird. Des Ferneren wissen wir auch nicht, wie sich die moderne Exlibris-Bewegung künftig entwickeln wird, ob sie noch lange in gleicher Stärke andauern wird, wie gegenwärtig. Das plötzliche Abflauen der englischen Exlibris-Bewegung gibt jedenfalls zu denken. Es schien daher schon jetzt ratsam, das Stoffgebiet der Zeitschrift zu erweitern, um ihr dadurch eine grössere Mannigfaltigkeit des Inhaltes und eine grössere Anzahl geeigneter Mitarbeiter zu sichern. Die von Warnecke ins Auge gefaßten Fächer konnten freilich für eine solche Erweiterung nicht mehr in Betracht kommen. Denn einmal stehen dem Bücherfreunde jetzt verschiedene treffliche Zeitschriften zur Verfügung und vor allem war zu erwägen, daß die Exlibris-Zeitschrift in den letzten Jahren einen vollkommen anderen Charakter angenommen hat, als sie früher besaß. Während sie sich in der ersten Zeit ihres Bestehens hauptsächlich mit der Erforschung der alten Exlibris befaßte und einen vorwiegend antiquarischen Charakter trug, ist sie unter dem Einfluße der modernen Exlibris-Bewegung mehr und mehr zu einem Organ geworden, das die Exlibriskunst der Gegenwart fördern und dem Verständnis näher bringen will. In dieser Richtung mußte daher auch die Erweiterung des Stoffgebietes erfolgen. Hierfür bot sich in erster Linie die Buchkunst, die das Buch nicht nur als Übermittler von Ideen und Tatsachen, nicht nur als Ersatz des gesprochenen Wortes, sondern auch als Gegenstand der angewandten Kunst wertet, es durch künstlerische Form veredeln will. Weiter kam das große Gebiet der angewandten Graphik in Betracht, die unendliche Fülle verschiedenartiger Arbeiten, die von Künstlerhand im Interesse irgend eines praktischen Zweckes, im Dienste des Lebens geschaffen werden, wie Plakate, Geschäftskarten, Prospekte, Einladungskarten, Speisekarten u.a.m. Zu dieser Gruppe gehört ja schließlich auch das Exlibris selbst; ja, es bildet vielleicht ihren vornehmsten Vertreter. Denn das Bucheignerzeichen soll ja nicht nur eine zwecklose Spielerei sein, sondern es soll das Buch schmücken und zugleich dem Besitzer sichern, soll also einen Gebrauchszweck erfüllen. Dazu kommt, daß ein großer Teil unserer bedeutendsten Exlibriskünstler sich nicht nur auf exlibristischem Gebiete betätigt, sondern auch in andern Zweigen der angewandten Graphik, sodaß das Verständnis ihrer Kunstweise durch Heranziehung ihrer sonstigen Arbeiten gefördert werden muß. Mit der Erweiterung des Inhaltes mußte auch eine Änderung der bisherigen äußeren Erscheinung der Zeitschrift Hand in Hand gehen. Denn die Exlibris-Zeitschrift ist in einer Periode gegründet worden, welche der deutschen buchgewerblichen Bewegung vorausgegangen ist. Was damals würdig und vornehm erschien, kann heute als ausreichend

nicht mehr erachtet werden; am wenigsten für ein Blatt, das sich mit Buchkunst befassen will. Gewiss kann eine Zeitschrift, welche Abbildungen von verschiedenartigstem Charakter, gelegentlich sogar Netzätzungen bringen soll, niemals einen einheitlichen künstlerischen Charakter tragen, niemals ein vollendetes Werk der Buchkunst sein. Aber so weit es bei Lage der Verhältnisse möglich ist, soll den Grundsätzen guter Buchkunst in der Ausstattung der Zeitschrift tunlichst Rechnung getragen werden.

Endlich schien es auch zweckmäßig, eine Änderung in der bisherigen Erscheinungsweise der Zeitschrift eintreten zu lassen. Der beträchtliche Zeitraum, der zwischen dem Erscheinen der einzelnen Hefte lag, ist von den Mitgliedern vielfach unangenehm empfunden worden, es gelangten auf diese Weise Nachrichten von aktuellem Interesse häufig recht spät zur Kenntnis der Leser. Infolgedessen ist in Aussicht genommen worden, künftig neben der eigentlichen Zeitschrift, welche dreimal jährlich erscheinen wird, fünf bis sechsmal jährlich ein Nachrichtenblatt herauszugeben, welches neben Aufsätzen geringeren Umfangs insbesondere Mitteilungen aktueller Natur, wie Sitzungsberichte, Bücherbesprechungen, Ausstellungsberichte, Tauschangebote u. a. m. enthalten soll. Die Zeitschrift hat ihren bisherigen Titel, ihrem erweiterten Stoffgebiete entsprechend, in „Zeitschrift für Exlibris, Buchkunst und angewandte Graphik" geändert, während das Nachrichtenblatt sich als „Mitteilungen des Exlibris-Vereins zu Berlin" bezeichnen wird. Naturgemäß kann das Programm nur allmählich durchgeführt werden. Vor allem muß erst die Zukunft zeigen, ob es möglich sein wird, eine genügende Zahl geeigneter Mitarbeiter heranzuziehen. Bei diesem ersten Hefte habe ich einen so beträchtlichen Teil der Beiträge selbst schreiben müssen, wie ich künftig keinesfalls wieder beisteuern könnte; denn die schriftleitende Tätigkeit allein erfordert schon viel Zeit und Arbeit.

Wahrlich nicht mit leichtem Herzen habe ich die mir vom Verein aufgetragene Neugestaltung der Zeitschrift übernommen. Der Schwierigkeit der Aufgabe bin ich mir wohl bewußt, einer Schwierigkeit, die für mich um so schwerer zu überwinden sein wird, als ich mich in den letzten 5 Jahren nur wenig mit dem Exlibris beschäftigt habe und als eine anstrengende dienstliche Tätigkeit mir nicht allzuviel Mußestunden für diese ehrenamtliche Nebenbeschäftigung übrig läßt. Indessen zähle ich sowohl auf die verständnisvolle Nachsicht als auch auf die rege Unterstützung unserer Mitglieder, insbesondere durch Hinweise auf neue Exlibris und Exlibrislitteratur und durch Zuführung tauschlustiger Exlibrisbesitzer. Walter von Zur Westen.

Albrecht Markgraf von Brandenburg-Ansbach.

In der Sammlung Sr. Excellenz des Grafen Wilczek befindet sich ein stattliches Exlibris, das jedoch weniger durch den nicht unbedeutenden Kunstwert fesselt, als durch die Persönlichkeit seines Besitzers, des Markgrafen Albrecht von Brandenburg-Ansbach, letzten Hochmeisters des Deutschen Ordens und ersten Herzogs in Preußen. Der 100 mm. breite, 140 mm. hohe heraldische Holzschnitt trägt den Namen mit den Titeln des Besitzers als Überschrift und die Eigentumsbezeichnung als Unterschrift in lateinischer Sprache. Der ganz gleiche Holzschnitt kommt mit der ausführlicheren deut-

schen Überschrift vor: „Von Gottes Gnaden Albrecht der Elter Marggraff zu Brandenburg / von Preussen / zu Stetin / Pommern / der Cassuben / und Wenden Hertzog / Burggraff zu Nürnberg / und Fürst zu Rügen / etc.“, während an Stelle der Eigentumsbezeichnung in großen Ziffern die Jahreszahl „1559“ steht. Dieser Zeit entspricht auch der Charakter des Exlibris, sowie der Umstand, daß sich der Herzog als „Senior“ bezeichnet, was er doch erst nach der 1553 erfolgten Geburt seines Sohnes Albrecht Friedrich tun konnte. Der mit den 3 Helmen von Brandenburg, Preußen und Pommern gezierte Schild ist in 9 Felder geteilt, welche sich, obwohl sie nicht tingiert sind, doch mit ziemlicher Sicherheit bestimmen lassen: 1. Brandenburg, in Silber ein roter, goldbewaffneter Adler. 2. Pommern, in Silber ein roter Greif. 3. Cassuben, in Gold ein schwarzer Greif. 4. Wenden, in Silber ein rot und grün gestreifter Greif. 5. Preußen, in Silber ein schwarzer, goldbewehrter Adler. 6. dem Felde 4 gleichend, wahrscheinlich Stettin, dessen Wappen sonst fehlen würde, in Blau ein gekrönter Greif. 7. Nürnberg, goldener Schild mit rot und weiß geschachtem Rande, im Schilde ein schwarzer Löwe. 8. Hohenzollern, von Silber und Schwarz gevierteilt. 9. Rügen, geteilter Schild, oben in Gold ein wachsender schwarzer Löwe, unten in Blau fünf treppenförmig gelegte Ziegelsteine.
Originell ist die Form der Eigentumsbezeichnung, in welcher der Eigentümer das Buch zum Leser sprechen läßt: „Mich birgt die Bibliothek des Herzogs Albrecht, welcher Alles innerhalb der preußischen Grenzen mit dem Schwerte beherrscht. Mache Gebrauch von dem unentgeltlich gewährten Geschenke der Wissenschaft und wenn Du mich zurückstellst, magst Du dem Herzoge Dankeslieder anstimmen.“ Aus dem ersten Distichon leuchtet der befriedigte Stolz über die Vollendung der kühnen Tat der Saecularisation Preußens. Im zweiten Distichon befremdet die Mahnung an die Pflicht der Dankbarkeit. Der Herzog hatte eben viel Undank erlebt.
Albrecht, geboren 1490, war der älteste Sohn des Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Ansbach († 1536) und Enkel des Kurfürsten Albrecht Achilles. Seine Mutter aber war Sophia († 1513) aus dem Hause der Iagellonen, eine Tochter des Königs Kasimir IV. von Polen, eine Schwester des Königs Vladislaus von Böhmen und Ungarn (1471 bezw. 1490 bis 1516) und des Königs Sigismund I. von Polen (1506—1548). Diese verwandtschaftlichen Verhältnisse waren es, welche die Wahl Albrechts zum Hochmeister des deutschen Ordens veranlaßten. Dem Hochmeister Friedrich Herzog zu Sachsen war es gelungen, sich von dem Lehnsverhältnisse zu Polen ungestraft loszusagen, da dies Reich damals alle Kraft aufwenden mußte, sich der Russen und Tartaren zu erwehren. Gleichen Erfolg zu erzielen, wählte man 1510 seinen Nachfolger, den kaum 20jährigen Prinzen Albrecht, der im November 1512 seinen feierlichen Einzug in Königsberg hielt. Aber die an diese Wahl geknüpften Hoffnungen erfüllten sich nicht. König Sigismund war nicht gewillt, dem Schwestersohne zu Liebe auf seine Rechte zu verzichten, und so kam es Ende 1519 zum Kriege, der, mit wechselndem Glück geführt, 1521 mit einem durch kaiserliche und ungarische Gesandte vermittelten Waffenstillstand auf 4 Jahre endete.
Während dieser Zeit sollte ein Schiedsgericht die Verhältnisse ordnen. Einfluß auf dessen Verhandlungen zu nehmen, begab sich Albrecht nach Deutschland. Er konnte nichts erreichen. Da hörte er zu Nürnberg Osiander predigen und wurde durch ihn für die neue Lehre gewonnen. Von Rom ermahnt, den gesunkenen Orden zu reformieren, wandte er sich an Luther um Rat und legte ihm die Ordensstatuten vor. Dieser riet, die „alberne

ALBERTVS SENIOR D. G MARCHIO
BRANDENBVRGENSIS, PRVSSIAE, STETI-
niensium, Pomeraniæ, &c. Dux. &c.



LIBER AD LECTOREM.

Ense Borussiacas regnat qui cuncta per oras,
Me tenet ALBERTI Bibliotheca Ducis.
Vtere concesso studiorum munere gratis,
Reddendoq; canas carmina grata Duci.

Beilage zur Exlibris-Zeitschrift 1907, Heft 1.

sinnlose“ Regel abzuwerfen, zu heiraten und aus Preußen ein weltliches Fürstentum zu machen. Der Rat fiel auf fruchtbaren Boden. Lutherische Prediger wurden nach Preußen gesandt, die neue Lehre zu verbreiten und 1525 nahm Albrecht vom Könige Sigismund Preußen, auf welches der Deutsche Orden durch hartnäckige Verweigerung der Huldigung alle Ansprüche verwirkt habe, als erbliches weltliches Herzogtum zu Lehen.
Mit Klugheit und Ausdauer verstand Albrecht die Saecularisation durchzuführen, trotz der Proteste des Deutschen Ordens, des päpstlichen Bannes und der Kaiserlichen Acht. 1526 heiratete er König Friedrichs I. von Dänemark Tochter Dorothea, mit welcher er 21 Jahre in glücklicher Ehe lebte. Den Sohn Albrecht Friedrich gebar ihm 1553 seine zweite Gemahlin Anna Marie, eine Tochter des Herzogs Erich zu Braunschweig. Getragen von religiöser Begeisterung und erfüllt von dem aufrichtigen Bestreben, nicht nur für das zeitliche, sondern auch für das ewige Wohl seiner Untertanen zu sorgen, ließ Albrecht die Bibel ins Polnische und Lithauische übersetzen, verbreitete zahlreiche Druckschriften, legte eine Bibliothek an, gründete Schulen, zog bewährte Lehrkräfte heran und bereitete auf diese Weise das Hauptwerk seines Lebens vor, die Gründung der Albertina, der Universität zu Königsberg (1544).
Unzufriedenheit erregten aber die stets steigenden Geldforderungen des Herzogs, namentlich in den Städten, deren Bürger die meisten Lasten zu tragen hatten. Mißstimmung erregte die Besetzung der Hofstellen und Ämter mit Ausländern, wodurch sich der eingeborne Adel zurückgesetzt fühlte. Leidenschaftliche Erbitterung erregten schließlich die hauptsächlich durch Osiander hervorgerufenen religiösen Zwistigkeiten, in denen der Herzog für Osiander Partei ergriff und sich dadurch den größten Teil der Geistlichkeit entfremdete. Die religiösen Kämpfe verstummten nicht mit dem Tode Osianders 1552. Unter dem Drucke dieser Verhältnisse mochte der Herzog die Verkennung seiner guten Absichten wohl als schweren Undank empfunden haben, wovon unser Exlibris Zeugnis ablegt. Er mußte noch Schlimmeres erleben, als er, geleitet von dem berüchtigten Abenteurer Paul Skalichius allmählich alles Ansehen einbüßte, bis er 1568 die müden Augen schloß. Sein Sohn und Nachfolger Albrecht Friedrich verfiel 1572 in Melancholie. Schon vor seinem Tode 1618 wurde der mit seiner ältesten Tochter Anna vermählte Kurfürst von Brandenburg Johann Sigismund mit Preußen belehnt. Seitdem blieben Brandenburg und Preußen für immer verbunden.

Dr. Karl Mandl.

Die Donatoren-Exlibris des Erzbischofs Daniel Brendel von Homburg.

Im 7. Jahrgang der Exlibris-Zeitschrift sind zwar von dem verstorbenen Grafen zu Leiningen-Westerburg und von mir bereits mehrere Donatoren-Exlibris des Mainzer Kurfürsten und Erzbischofs Daniel Brendel von Homburg beschrieben worden. Eines von ihnen ist auf der Beilage zwischen Seite 80 und 81 abgebildet. Da ich aber inzwischen noch ein weiteres bisher nirgends erwähntes Exlibris desselben Donators erhalten habe, so gebe ich im folgenden eine Zusammenstellung seiner sämtlichen nun-

mehr bekannten Exlibris für das Jesuiten-Kolleg in Mainz in Verbindung mit einer kurzen Lebensbeschreibung des kunstsinnigen Erzbischofs:
1. Holzschnitt mit der Jahreszahl 1555, beschrieben im Jahrgang 7 Seite 111. Einziges bekanntes Exemplar in meiner Sammlung. 2. Holzschnitt mit der Jahreszahl 1558, beschrieben und abgebildet im Jahrgang 7 Seite 80. In der Sammlung des Grafen zu Leiningen-Westerburg. 3. Holzschnitt, Variante von No. 2, beschrieben von dem Grafen zu Leiningen-Westerburg im Jahrgang 7 Seite 81, wie es scheint ohne Jahreszahl, wenigstens wird eine solche nicht angegeben. 4. Holzschnitt mit der Jahreszahl 1570 beschrieben, ebenda Seite 81. In der Sammlung des Grafen Leiningen-Westerburg und in der meinigen.
5. Holzschnitt, beschrieben ebenda ohne Jahreszahl, jedoch wohl ebenfalls 1570 entstanden. Dieses Blatt trägt das Künstlermonogramm *HE* welches dem Kölner Meister Johann von Essen zugeschrieben wird. Einziges mir bekanntes Exemplar in meiner Sammlung.
6. Supralibros von dem Einbande abgelöst, auf dessen Innenseite No. 4. eingeklebt war. In meiner Sammlung.
7. Der auf der Beilage abgebildete, bisher nirgends erwähnte Holzschnitt. In meiner Sammlung. Er ist das einzige der uns bekannten Exlibris, welches der Donator in einer Umrahmung herstellen ließ. Auf dem Blatte ist leider ebenfalls keine Künstlersignatur vorhanden, jedoch glaube ich, daß auch dieses Exlibris von Johann von Essens Hand herrührt. Die Zahl 36 auf der Umschrift des Wappens bezieht sich offenbar auf das Lebensalter des Donators, so daß es eigentlich heißen müßte „aetatis 36.„ Daniel Brendel ist im Jahre 1522 geboren und wenn er bei Herstellung des Exlibris 36 Jahre alt war, so ist dies im Jahre 1558 entstanden.



Aus der Sammlung Heinrich Eduard Stiebel, Frankfurt a. M.

Außer diesen Exlibris besitze ich noch die ebenfalls im 7. Jahrgang Seite 112 beschriebenen 3 Holzschnittwappen des Kurfürsten, von denen das früheste die Jahreszahl 1549 trägt. Es ist höchst wahrscheinlich, daß außer den hier aufgeführten Exlibris des Daniel Brendel noch weitere Varianten vorhanden sind. Die Stadtbibliothek in Mainz soll viele aus der Bibliothek des Jesuiten-Kollegs stammende Bücher besitzen, doch war eine Auskunft darüber nicht zu erlangen.
Nunmehr einige Worte über den Lebensgang des Daniel Brendel. Er ist wie bereits er-



Aus der Sammlung Heinr. Eduard Stiebel.

wähnt im Jahre 1522 geboren. 1555 wurde er, der damals Domherr war, als erzbischöflicher Gesandter auf den Reichstag in Augsburg geschickt, wurde aber zurückberufen, um bei der Erzbischofswahl anwesend zu sein. Wider sein Erwarten fiel die Wahl auf ihn selbst. Am 15. März 1558 empfing Daniel vom Kaiser Ferdinand die Reichslehen. 1559 war er auf dem Reichstag in Augsburg. 1561 kamen die Jesuiten nach Mainz, am Festtag Mariä Empfängnis, dem 8. Dezember, eröffneten sie ihre Vorlesungen; erst später 1577, überwies Daniel ihnen Kirche und Kloster der Minoriten. Im November 1562 krönte er in Frankfurt Maximilian II. zum römischen König. 1570 segnete er auf dem Reichstag zu Speier die Ehe der Elisabeth, Tochter Maximilians II., mit König Karl IX. von Frankreich ein; des Königs Stellvertreter war Erzherzog Ferdinand. 1573 kam Heinrich von Anjou, Bruder des Königs von Frankreich, auf seiner Reise nach Polen, zu dessen König er gewählt worden war, nach Mainz wurde mit großen Ehren empfangen und in der Martinsburg zwei Tage lang bewirtet. Am 27. Oktober 1575 wurde Rudolf II. in Regensburg zum römischen Könige gewählt und am 1. November desselben Jahres von Daniel gekrönt.

Der Kunstliebe Brendels hat Mainz viele hervorragende Kunstwerke zu verdanken. Er hat die Martinsburg wieder aufgebaut, das alte Residenzschloß der Mainzer Erzbischöfe, das unter dem Erzbischof Diether von Isenburg 1477 errichtet und in dem Raubzug des Markgrafen Albrecht von Brandenburg zerstört worden war. Er hat das Chorgestühl gestiftet, das jetzt in der Nicolauskapelle des Mainzer Domes aufgestellt ist und unter den Holzarbeiten der deutschen Renaissance eine hervorragende, ja vielleicht eine einzige Stelle einnimmt. Früher befand sich das Chorgestühl in der ehemaligen Schloßkapelle der St. Gangolpher-Stiftskirche bis zu deren 1814 erfolgten Abbruch. Auf die ornamentale Ausstattung des Gestühls im einzelnen einzugehen, würde die Grenze dieser Mitteilungen überschreiten. Das Wappen des Kurfürsten Daniel Brendel ist mehrfach angebracht. Für den kunstfreundlichen Sinn Daniel Brendels sprechen außerdem das großartige Denkmal, welches er seinem Vorgänger Sebastian von Heussenstamm errichtete, das Familiendenkmal, welches er nach dem Tode seiner Mutter († 1563) am Mainzer Dom ausführen ließ, ferner die Fenster mit Wappenmalerei, mehrere Kronleuchter, die große Orgel an der Nordwand im Mittelschiff und verschiedene andere Kunstschätze. Alle diese Arbeiten beweisen, wie unter seiner Regierung die verschiedensten Kunstzweige gepflegt wurden und welche vollendeten Schöpfungen seiner Anregung zu danken sind.

Daniel Brendel starb in Aschaffenburg den 22. März 1582 und ist in der Marien-Kapelle des Mainzer Domes begraben. Sein hier beigegebenes Bildnis ist nach einem in meiner Sammlung befindlichen Kupferstiche hergestellt, dem ein zu Lebzeiten Brendels ausgeführtes Ölgemälde zu Grunde liegt. Zum Schlusse ist es mir Bedürfnis, dem hochwürdigen Herrn Prälaten Dr. Friedrich Schneider in Mainz für seine mir erteilten eingehenden Auskünfte auch hier meinen verbindlichsten Dank auszusprechen. An literarischen Hilfsmitteln sind benutzt worden: I. H. Hennes: Die Erzbischöfe von Mainz, Mainz, O. Diemer 1873; ferner die Abhandlungen von Dr. Friedrich Schneider über das Chorgestühl im Mainzer Dom im Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine Band 24 und im Kunstgewerbeblatt, Band 1. 2. Leipzig 1895.

Heinrich Eduard Stiebel.

Jacob Spiegel aus Schlettstadt und seine Exlibris.

Einige Tage, nachdem ich die Herausgabe der Zeitschrift übernommen hatte, sah ich bei Herrn Antiquar Breslauer ein Buch, das er auf einer Auktion kürzlich erstanden hatte und in dem er nach Ablösung des Vorsatzpapieres ein prächtig koloriertes Exlibris des 16. Jahrhunderts entdeckt hatte. Es war das des Schlettstadter Juristen Jacob Spiegel. Von der freundlich gewährten Abbildungserlaubnis mache ich um so lieber Gebrauch, als es sich nicht nur um ein künstlerisch schönes Blatt handelt, sondern auch der Exlibrisherr keine gleichgiltige Persönlichkeit ist, sondern als hoher Beamter dreier deutscher Könige in der Politik seiner Zeit keine unbedeutende Rolle gespielt und zugleich als Jurist und Humanist ein bedeutendes Ansehen genossen hat. Es ist merkwürdig, daß sich trotzdem eine gleichzeitige Lebensbeschreibung Spiegels nicht erhalten hat. Erst vor etwa zwei Jahrzehnten hat er in Gustav Knod einen Biographen gefunden, der die vielfachen zerstreuten Nachrichten mit großer Sorgfalt zusammengetragen und aus ihnen und einigen uns erhalten gebliebenen Briefen Spiegels ein ziemlich genaues Lebensbild zu gestalten verstanden hat. Seine umfangreiche Arbeit füllt zwei Programme des Real-Gymnasiums zu Schlettstadt (1884 und 1886) und führt den Titel „Jacob Spiegel aus Schlettstadt, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Humanismus". Auf dieser Arbeit fuße ich in erster Linie, wenn ich im folgenden den bewegten Lebensgang unseres Exlibrisbesitzers kurz erzähle; außerdem sind der gleichfalls von Knod verfaßte Abschnitt über Spiegel im 35. Bande der Allgemeinen Deutschen Biographie, ferner J. v. Aschbach, die Wiener Universität und ihre Humanisten (Wien 1877 S. 357 ff) und Stintzings Geschichte der Rechtswissenschaft benutzt worden.

Jacob Spiegel ist Ende 1483 oder Anfang 1484 in Schlettstadt geboren. Sein Vater war der dortige Bürger Jacob Spiegel, seine Mutter Magdalene Wimpheling, eine Schwester des berühmten Humanisten und Theologen Jacob Wimpheling, der bald bedeutsam in den Lebensgang seines Neffen eingreifen sollte. Denn schon im 8. Jahre verlor dieser seinen Vater. Seine Mutter blieb in ziemlich kümmerlichen Verhältnissen zurück, und infolgedessen entschloß sich Jacob Wimpheling seinen Neffen, der bereits mehrere Jahre die Lateinschule zu Schlettstadt besucht hatte, zu sich nach Speier zu nehmen. Jacob Spiegel setzte seine Schulstudien auf der dortigen geistlichen Lehranstalt fort und beendete sie in Heidelberg. Kaum 16 Jahre alt bestand er im Jahre 1500 das Baccalaureatsexamen und widmete sich dem Rechtsstudium. Ob ein besonderer innerer Trieb ihn zu dieser Wissenschaft geführt hat und nicht vielmehr der Wunsch Karriere zu machen, wer möchte es entscheiden? Für die letztere Annahme spricht jedenfalls seine spätere Äusserung, daß wir „meistenteils die Wissenschaft nicht um ihrer selbst willen liebten, sondern um der Vorteile willen, die sie uns verheiße. Darum wendeten sich heut zu Tage so viele der Medizin, mehr noch dem Studium des bürgerlichen Rechtes zu". Jedenfalls hat Spiegel aber sein Rechtsstudium mit großem Eifer und Erfolg betrieben. Er hat die Universitäten Tübingen und Freiburg i. Br., wo Ulrich Zasius, einer der bedeutendsten damaligen Pandektisten, sein Lehrer war, besucht. Im Jahre 1504 gelang es Spiegel, der über verschiedene einflußreiche Gönner verfügte, in die Kaiserliche Kanzlei als candidatus aulae



Beilage zur Exlibris-Zeitschrift 1907, Heft 1

POSTERITATI

Quum peterem, tantum laudaret Cæsar auitum
Insigne, exorno hoc te, Maxmilianus ait,
Atque inter cretos longęua nobilitate
Scribæqꝫ arcani te uolo habere locum.
Carolus Hesperiæ Rex, postquam auus astra petiuit,
Qua prius, admittit conditione fruar.
Vt Cæsar dictus, censum dat, meqꝫ fidelem
Esse iubet seruum, dum mihi uita manet,
Conspicuumqꝫ facit sacri largitus honorem
Palati comitum splendidiore toga.
Fernandus Princeps, Rex post, Cæsarqꝫ deinde
Hęc rata habens, me nunc confouet emeritum.
Sic uos felices concordi fœdere fratres,
Opprimite inuicta castra inimica manu.
Munere dum uestro contentus sorte mea, nunc
Euoluo libros ocia grata seni.
Cæsar auus traxit septem bis, Carolus annos
Per treis, nec paruo pondere seruitium,
Tot Princeps Ferdinandus clarissimus Austriæ,
Ac late innumeris imperitans populis.
Cui MAIVS frater, mea mox uestigia seruans,
Pręstitit ex sancta munia grata fide
Bis quinque annis, post heu mors, quę meta laborum es,
Crudelis, iuuenem corripis ante diem,
Portet honoratos titulos dum Rex meditatur,
Accipiatqꝫ sui præmia seruitij.
Clauduntur nostri impensi tot Regibus anni,
Tot data pennigeræ tempora militiæ.
Nec tamen hęc ætas Cæsar dum postulat, aut Rex,
Segnis abit longis usibus aucta. Vale.

IACOBVS SPIEGEL
Selestadiensis dicauit, ætatis suę anno. LVI.
Salutis, M. D. XXXVIII.

einzutreten. Er wurde in der Abteilung für die auswärtigen Angelegenheiten beschäftigt und rückte bald zum kaiserlichen Sekretär auf. Gleichzeitig gewann er enge Fühlung mit den Humanistenkreisen Wiens und war auch heiterer Geselligkeit nicht abhold. Wir hören von ihm, daß er in einer Tafelrunde junger Gelehrter als Vorsitzender, als „symposiarch" fungierte. 1512 war er bereits verheiratet, mit wem, wissen wir nicht. Vom Jahre 1515 ab finden wir ihn fortgesetzt in der unmittelbaren Umgebung des Kaisers Maximilian, den er auf seinen vielen Reisen kreuz und quer durch Deutschland begleitete. Überall trat er mit den führenden Gelehrten in Verbindung, so mit Erasmus von Rotterdam, mit Konrad Peutinger, mit Willibald Pirkheimer. Der im Jahre 1518 in Spiegels Beisein erfolgte Tod des Kaisers Maximilian bedeutete für ihn einen schweren Schlag; kostete er ihm doch seine Stellung. Aber als nach hartem Wahlkampfe wider Erwarten Maximilians Neffe Karl V. zum römischen Könige gewählt wurde, trat Spiegel in dessen Dienste, und im Frühjahr 1520 finden wir ihn wieder in der königlichen Kanzlei als „regius a secretis" tätig. Als solcher begleitete er Karl V. auf den Wormser Reichstag. Von ihm sind unter anderem die Mandate gegen Luther ausgefertigt worden. Im Jahre 1522 trat er aus dem Dienste Karls V. in den seines Bruders Ferdinand I. über. Auch ihn begleitete er auf verschiedene Reichstage, nahm aber im Jahre 1526 seinen Abschied, als sein Vorgesetzter, der Kanzler Offenburg, das Opfer einer Hofintrigue geworden war und er unter dessen Nachfolger einen weniger einflußreichen Posten einnehmen sollte, als bisher. Er begründete sein Abschiedsgesuch mit seinem vorgerückten Lebensalter und seiner schwankenden Gesundheit und erhielt seinen Abschied in allen Ehren und mit einer anscheinend freilich nicht allzu hohen Pension. Einige Jahre nach seinem Abschiede wurde ihm der Titel eines Pfalzgrafen, eines comes sacri palatii, verliehen, eine Würde, die verabschiedeten kaiserlichen Sekretären nicht selten zu teil wurde. Ob ihm hiermit auch die Rechte eines Hofpfalzgrafen übertragen wurden, nämlich gewisse Angelegenheiten der freiwilligen Gerichtsbarkeit, Verleihung von Adels- und Wappenbriefen, Ernennung zum Königlichen Notar u. a. habe ich nicht feststellen können. Spiegel zog sich nach Schlettstadt zurück, wo er sich ein schönes, geräumiges Haus errichtete und als Sachwalter und Schriftsteller eine rege Tätigkeit entfaltete. Auch besuchte er auf Einladung König Ferdinands in dessen Gefolge verschiedene Reichstage. Seine frühere Stellung war bei seinem Austritte seinem neunzehn Jahre jüngeren Stiefbruder Johann Meier übertragen worden, der bereits im Jahre 1536 verstarb. Hierauf beziehen sich die folgenden Verse des dem Exlibris beigedruckten Gedichtes „Posteritati": Cui Maius frater mea mox vestigia servans / Praestitit ex sancta munia grata fide // Bis quinque annis, post heu mors quae meta laborum es, // Crudelis, juvenem corripis ante diem, / Portet honoratos titulos dum rex meditatur // Accipiatque sui praemia servitii.

Das letzte Lebenszeichen, das von Jacob Spiegel erhalten ist, ist ein von ihm am 30. Juni 1547 „mit zitternder Hand" geschriebener Brief. Bald darauf wird er verstorben sein. Er hat 22 Schriften philologischen, juristischen und politischen Inhalts veröffentlicht. Sein Hauptwerk ist das 1538 zu Straßburg erschienene „Lexicon juris civilis", das in nicht weniger als 11 Auflagen erschienen ist.

Spiegel war unzweifelhaft eine geistig bedeutende Persönlichkeit, aber ein wenig charaktervoller Mensch. Im politischen wie im wissenschaftlichen Leben wußte er seinen Mantel stets nach dem Winde zu drehen. „Von Hause aus in religiöser Hinsicht im

innersten Herzen indifferent", so schildert ihn Knod, „ist sein Interesse an der großen religiösen Bewegung seiner Zeit, trotz seines gelegentlich mit Ostentation getragenen religiösen Mänteichens, lediglich politischer Natur. Auch zeigt er sich hierin im wesentlichen von der kaiserlichen Kirchenpolitik beeinflußt. Hatte er sich in jungen Jahren mit Hutten und Stromer für eine gänzliche Emanzipation der deutschen Nationalkirche von römischer Bevormundung begeistert, so begnügte er sich später, durch äußere Interessen bei der alten Kirche festgehalten, für eine Reform innerhalb des Rahmens dieser letzteren, etwa im Erasmischen Sinne, Propaganda zu machen." Ein besonders schlechtes Licht auf seinen Charakter wirft aber m. E. sein Verhalten auf dem Wormser Reichstag (1521). Während er vor seiner Abreise nach Worms seinen Freunden die endliche Abrechnung mit der Kurie, die alles Unheil in der Welt angerichtet, als eine nationale Forderung gepredigt hatte, schwenkte er in Worms alsbald gegen klingende Belohnung in das päpstliche Lager ab. Wir wissen mit Sicherheit, daß Spiegel dem päpstlichen Geschäftsträger Aleander über die Verhandlungen der Stände mit dem Kaiser gegen gute Belohnung Mitteilungen gemacht hat, daß er sich der Kurie für den Preis von 100 Gulden unaufgefordert zu gleichen Diensten auf weitere drei Jahre erboten und sich verpflichtet hat, für die Ausrottung der lutherischen Überbleibsel Sorge tragen zu wollen. Ja er hat sogar unaufgefordert dem päpstlichen Nuntius einen langjährigen Freund als Verfasser einer antipäpstlichen Schmähschrift denunziert. Wenn Knod dies Verhalten mit den beständigen Nahrungssorgen zu entschuldigen sucht, von denen Spiegel damals heimgesucht wurde, so wird dem kaum beigetreten werden können.

Spiegels Bücherliebhaberei zeigt sich schon früh. Bereits während der ersten Zeit seiner Tätigkeit in der kaiserlichen Kanzlei war er mit dem berühmten venezianischen Drucker Aldus Manutius in Briefwechsel getreten, der ihm damals und auch später verschiedene Werke zum Geschenk gemacht hat. Auch die Exlibrissitte hat er zweifellos bereits früh kennen gelernt. Wirkte doch damals an der Wiener Universität Johannes Stabius, der berühmte Mathematiker und Hofhistoriograph Maximilians I., der mehrere Exlibris besaß, darunter ein unzweifelhaft von Dürer herrührendes. Ferner gehörte zu Spiegels damaligem Bekanntenkreis auch der Mathematiker Georg Tanstädter (Collimitius), dessen Exlibris Hans Springinklee zugeschrieben wird. Zur Anschaffung eines eigenen Besitzerzeichens wird er sich aber wohl erst im Jahre 1538 entschlossen haben. Denn seine Exlibris kommen fast stets in Verbindung mit dem Gedichte „Posteritati" vor, das vom Jahre 1538 datiert ist. Dies Jahr war übrigens für Spiegel insofern ein bedeutsames, als damals sein bereits erwähntes Hauptwerk, das Lexicon juris civilis, erschienen ist. Vielleicht hat die hierdurch hervorgerufene gehobene Stimmung ihn veranlaßt, in seinen Büchern durch das Wappen und das Preisgedicht eine Erinnerung an seine Persönlichkeit der Nachwelt zurückzulassen. Früher scheint er sich mit der Aufschrift seines Namens auf das Titelblatt begnügt zu haben, wenigstens trägt nach gütiger Mitteilung des Direktors der Grh. Hofbibliothek in Darmstadt Herrn Dr. Ad. Schmidt ein dort befindliches Exemplar der Briefe des Marsilius Ficinus (Venedig 1495) auf dem Titelblatte den Vermerk: „Jacobi Spiegel sletstatten. Manu propria". Dies Buch hat früher zu der Bücherei des Dominikanerklosters in Wimpfen gehört, die nach der Säcularisation nach Darmstadt gebracht ist. Ein andrer, mit Spiegels Exlibris versehener Band „Plinii historia naturalis" (Basel 1534) ist wahrscheinlich 1669 mit der Bibliothek Mocheroschs für die Darmstadter Hofbibliothek erworben

IACOBVS SPIEGEL SELE
STADIENSIS. IVRECONS.
TRIVM CAES AVGGG. AB
EPISTOLIS.
SACRIQVE PALATII COMES.



Quum ueterem, tantum laudaret Cæſar auitum
Inſigne, exorno hoc te, Maxmilianus air,
Atque inter cretos longæua nobilitate
Scribæque arcani te uolo habere locum.
Carolus Heſperiæ Rex, poſtqua auus aſtra petiuit,
Qua prius, admittit conditione fruar,
Vt Cæſar dictus, cenſum dat, meq; fidelem
Eſſe iubet ſeruum, dum mihi uita manet,
Conſpicuumq; facit, Sacræ largitus honorem
Aulai Comitum ſplendidiore toga.

TECVM HABITA.

Aus der Sammlung Heinr. Eduard Stiebel.

worden. Ein beträchtlicher Teil der Spiegelschen Bücherei befindet sich in der Universitäts- und Landes-Bibliothek zu Straßburg i. E., für welche er 1879 aus der Bücherei der Franziskaner in Zabern erworben worden ist. Es sind größtenteils Folioausgaben von Kirchenvätern (Augustinus, Chrysostomus, Eusebius, Origines), sowie von Klassikern — meist Baseler Drucke aus den Jahren 1536 bis 1541.

Die Spiegelschen Eignerzeichen tragen sämtlich ein Wappen. Es zeigt einen roten Schrägbalken mit Pfauenspiegeln, die auch auf dem Helm wiederkehren, ist also ein redendes Wappen. Spiegel hat es in zwei Grössen ausführen lassen. Beide Grössen kommen in Verbindung mit dem Gedichte „Posteritati" vor, das entweder unter das Wappen oder, wie auf unserer Beilage, daneben gedruckt ist. In letzterem Falle befindet sich das Gedicht, sobald das Wappen auf den Spiegel des Buches aufgeklebt ist, auf dem sog. „fliegenden Blatte". Ferner finden sich beide Wappen auch ohne das Gedicht mit der Überschrift „Jacobus Spiegel Selestadiensis" und der Devise „Tecum habita" als Unterschrift. Endlich findet sich das kleinere Wappen auch mit der Überschrift: Jnsig. Jac. Spiegel Selestadien., darunter steht zunächst ein Teil des Gedichtes „Posteritati" und sodann folgt die Devise: „Tecum habita". (Abgeb. in Warnecke, Bücherzeichen des XV. u. XVI. Jahrhunderts, Berlin 1894, Tafel 82). Vier dieser Varietäten sind in der Straßburger Universitäts- und Landesbibliothek nach gütiger Mitteilung der Direktion vertreten. Der Zeichner der beiden Exlibris ist unbekannt. Walter von Zur Westen.

Das Exlibris Erasmus Strenbergers.

Im Jahrgang V unserer Zeitschrift ist hinter Seite 8 ein kolorierter Holzschnitt aus dem Besitze des Berliner Kupferstichkabinets als Bücherzeichen des Johannes Stabius veröffentlicht worden. Als Zeichner wurde Albrecht Dürer angegeben. Gegen die Autorschaft dieses Künstlers sind damals bereits von Herrn Professor Doepler wichtige Bedenken geltend gemacht worden; dagegen hat das Blatt bis in die neueste Zeit hinein unangefochten als ein Eignerzeichen des berühmten Hofhistoriographen Kaiser Maximilians I. gegolten. Im XIV. Jahrgang unserer Zeitschrift (Seite 115 u. 116) hat aber Campbell Dodyson den Nachweis geführt, daß das Exlibris nicht dem Stabius, sondern einem Trientiner Chorherrn, namens Erasmus Strenberger, gehört hat. Wie Dodyson dort mitteilte, befindet sich nämlich in der Sammlung Max Rosenheims in London ein unkoloriertes Exemplar des Holzschnittes, unter dem die in gotischen Buchstaben gedruckte Unterschrift: „Erasmus Strenberger, Chorherr zu Triendt", angebracht ist. Ein ferneres Exemplar, bei dem die Unterschrift jedoch etwas abweicht, soll in der Sammlung Franks im Britischen Museum vorhanden sein. Nunmehr ist auch in Deutschland ein mit dem Namen Strenbergers versehener Abdruck des Holzschnittes aufgetaucht. Er gehört unserem Mitgliede, Herrn cand. jur. Leutnant a. D. F. Behr, dessen freundlicher Bereitwilligkeit ich die Möglichkeit verdanke, eine Abbildung des Blattes unseren Lesern hier vorführen zu können. Hiernach kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Erasmus Strenberger der Besitzer des Blattes gewesen ist, und daß er es nicht etwa von Stabius übernommen hat, zeigt die nicht unwesentliche Verschiedenheit zwischen Strenbergers

Wappen und dem des Stabius, wie Dodyson bereits des Näheren dargelegt hat.
Wer war nun dieser Erasmus Strenberger? Dodyson teilt über sein Leben nur mit, daß er aus Wels stammt, von 1516—1518 Vicar im Pfarrdorf Lizzana bei Roveredo war, und dort 1518 als Nachfolger Jacobs von Bannissis zum Erzpriester ernannt wurde. Seit dem Jahre 1529 hat er das Amt eines Chorherrn zu Trient bekleidet, wo er am 19. September 1558 im Alter von 75 Jahren gestorben ist. Er ist auf seinen Wunsch in der Grabstätte seines Freundes Jacob von Bannissis begraben worden. Die interessante Grabschrift hebt das innige Verhältnis der beiden Freunde besonders hervor: „Communis domus in vita, commune sepulchrum post mortem ambobus fecit ut esset amor." Wie Herr Behr ferner durch Vermittlung des Herrn Provicar Dr. Hutter zu Trient festgestellt hat, findet sich über Strenbergers Wirksamkeit im Repertorium des bischöflichen Archivs von Trient ein aus dem Jahre 1518 stammender Vermerk, inhaltlich dessen ein gewisser Mathias de Frinis dem Bischof Bernhard von Trient für ein Beneficium präsentiert worden ist: „annuente etiam Archipresbytero Lizanae Domino Herasmo Stomberger, cui praesentandi ius competit." Es wird wohl anzunehmen sein, daß diese Notiz sich auf unseren Strenberger bezieht.
Das sind im wesentlichen nüchterne Daten, die nichts über die Geistesrichtung und die litterarischen Bestrebungen Strenbergers erkennen lassen und die zudem nichts darüber enthalten, wie sich der Lebensgang Strenbergers vor seiner Ernennung zum Vicar im Jahre 1516 gestaltet hat. Das einzige, was etwas Licht über seine Persönlichkeit verbreitet, ist seine Freundschaft mit Jacob von Bannissis. Das ist eine bedeutende und sympathische Erscheinung aus der Zeit der deutschen Humanismus. Er stammte aus einer vornehmen italienischen Familie, bekleidete unter Kaiser Maximilian I. das hohe Staatsamt eines Magister epistolarum, das heißt eines Chefs der Kanzlei für die auswärtigen Angelegenkeiten. Dabei war er den wissenschaftlichen Bestrebungen seiner Zeit eifrig zugetan, stand mit Hutten, Pirkheimer, Cuspinian und vielen anderen Humanisten in engen Beziehungen und wird von mehreren derselben mit hohem Lobe genannt. Übrigens war er auch ein energischer Charakter, der seine Ansicht auch den höchststehenden Personen gegenüber mutig vertrat. In den: „Notizie istorica-critiche della Chiesa di Trento", habe ich die Notiz gefunden, daß Bannissis gegen die Wahl des nachmaligen Kardinals Bernhard Cles zum Bischof von Trient Protest eingelegt hat, mit der Begründung, daß er bei der Wahl nicht zugegen gewesen sei. Erfolg hat sein Protest bei dem Papst allerdings nicht gehabt.
Wie ist nun Strenberger zu der Freundschaft dieses Mannes gelangt? Der Umstand, daß ich mich gerade jetzt mit der Lebensgeschichte Jacob Spiegels beschäftigte, dessen Exlibris ich in diesem Hefte veröffentliche, gibt mir die Möglichkeit, diese Frage zu beantworten und zugleich über die frühere Lebenszeit Strenbergers etwas mitzuteilen. Jacob Spiegel hat nämlich unter Jacob von Bannissis in der kaiserlichen Kanzlei gearbeitet und rühmt in seinen Scholien zu dem Kommentar des Äneas Silvius zu „Antonii Panormitani de dictis et factis Alphonsi regis Aragonum libri IV (Basel ex officina Herwagiana 1538) die außerordentliche Liebenswürdigkeit dieses Chefs ihm gegenüber. „Huic Jacobus a Bannissis natalium claritudine prudentia item singulari, cum rara doctrina linguarumque peritia nobilis, quo nulla Curiarum sua aetate incorruptiorem alumnum praebuit, successit, qui Tergestinum alterum in me referens, non ministrum ut ipse magister epistolarum iure



Beilage zur Exlibris-Zeitschrift 1907, Heft 1.

poterat, sed uti parens indulgentior, filij me loco audientis dicto habuit et fovit, nec unquam quam honoris praefatione vocavit aut appellauit." Und als Zeugen für die freundliche Gesinnung des Bannissis ihm gegenüber beruft er sich auf das Zeugnis eines damaligen Kollegen, nämlich unseres Erasmus Strenberger: „Testem habeo qui mecum tunc amanuensem praestabat operam nunc venerabilem canonicum, Dn. Erasmum Strenbergium." Hieraus geht hervor, daß Strenberger, bevor er als Geistlicher nach Lizzana ging, als Sekretär in den Diensten des Kaisers Maximilians gestanden hat. In dieser Zeit wird sich jedenfalls seine Freundschaft mit seinem Vorgesetzten Jacob von Bannissis angesponnen haben. Denn die intime Freundschaft dieser beiden Männer ist sicherlich der Grund, daß Spiegel gerade Strenberger aus der Zahl seiner Kollegen zum Zeugen für sein eigenes Verhältnis zu Bannissis anruft. Strenbergers Stellung als kaiserlichen Sekretär läßt übrigens ebenso wie seine Freundschaft zu Bannissis darauf schließen, daß er den humanistischen Bestrebungen seiner Zeit zugetan war. Denn „Maximilian wußte seine politischen Räte und Sekretäre so zu wählen, daß sie zum nicht geringen Teil beanlagt waren, die Flüge des Herrschers in das Reich des Schönen mitzumachen." (Ulmann, Kaiser Maximilian I., Band II S. 739). Übrigens ist Strenberger offenbar nicht durch Bannissis in die kaiserliche Kanzlei gekommen, sondern gehörte ihr schon unter dessen Vorgänger Johannes Collaurius an; denn Gustav Knod erwähnt in seiner Abhandlung über Jacob Spiegel (Programm des Realgymnasiums zu Schlettstadt 1884 Seite 21) einen Sekretär und Kanonikus Joh. Strenbergius, der dem sterbenden Johannes Collaurius in Trient zur Seite gestanden habe. Die Quelle dieser Nachricht ist mir nicht bekannt, es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß hiermit unser Erasmus Strenberger gemeint ist und der Vorname Johannes irrtümlich angeführt ist. So knüpfte sich für Strenberger eine ernste Jugenderinnerung an die Stätte seiner künftigen Wirksamkeit. Über die Gründe, warum Strenberger schon zu Lebzeiten Maximilians aus dem kaiserlichen Dienst geschieden ist, habe ich nicht in Erfahrung bringen können.

Was den Zeichner des Exlibris Strenberger anlangt, so ist die Annahme des Geheimrats Lippmann, es rühre von Dürer her, bereits im V. Jahrgang der Exlibris-Zeitschrift (Seite 33) von Herrn Professor Doepler bekämpft worden, der das Blatt aus stilistischen Gründen Hans Bugkmair zuschreiben zu müssen glaubt. Wie Dodyson a. a. O. hervorhebt, wird Dürers Autorschaft schon dadurch nahezu ausgeschlossen, daß Strenberger sich in der freilich typographisch hinzugefügten Unterschrift bereits als Chorherr zu Trient bezeichnet. Der Holzschnitt wird daher vermutlich mindestens ein Jahr nach Dürers Tode (1528) entstanden sein. Gleich Doepler glaubt auch Dodyson an die Autorschaft eines Augsburgischen Künstlers. Die eigenartige, in ihrer symbolischen Bedeutung dunkle Darstellung des Knaben mit dem Blasebalg, der auf einem Drachen steht, erinnert freilich an die von Dürer herrührenden bezw. seiner Schule entstammenden Exlibris des Jacob von Bannissis (Warnecke, Bücherzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts, Tafel 41) und des Stephan Rosinus (E.-L.-Z. IV S. 4/5) sowie an die dem Dürerschüler Springinklee zugeschriebenen Exlibris Eck, Tengler und Tannstetter (Leiningen S. 130, 131, 133), die an der gleichen Stelle derartige Darstellungen aufweisen. Dieser Umstand nötigt aber wohl nicht zur Zuteilung des Blattes an den Dürerkreis, weil Strenberger möglicherweise das Blatt seines Freundes Bannissis dem von ihm beauftragten Künstler als Vorlage gegeben haben kann.

Walter von Zur Westen.

Alois Kolbs neuere Exlibris.

Als höchste Form des künstlerischen Ausdrucks hat zu allen Zeiten der nackte, menschliche Körper gegolten. Auf diesem tausendstimmigen Instrumente zu spielen, das für fast alle Empfindungen und Gedanken Töne hat, war immer die brennendste Sehnsucht aller, die mit dem Pinsel oder dem Meißel zu gestalten suchten, was aus dem Grunde ihrer Seele zum Lichte drängte. Und gar Vielen ist das Glück der gestillten Sehnsucht zuteil geworden, der Umriß, die Farbe, der Stein begannen zu reden, und sie alle verkündeten seltsame, ergreifende Dinge, die mit Worten niemals hätten gesagt werden können. Die Plastik der Griechen redet diese Sprache für feinere Sinne, die Kunst der Renaissance tut desgleichen (ihre Sprache ist zur rauschenden und berauschenden Musik, zur Harmonie des Tiefsten und Höchsten geworden), und auch die vielverlästerte Gegenwart hat nicht verlernt, mit den Zungen dieses königlichen Instruments zu reden. Man braucht nur den Namen Klinger zu nennen, und ein herrliches Konzert hebt an von süßesten und feierlichsten Tönen, geboren aus dem heiligen Schoße des bezauberndsten aller Schöpfungswunder, des menschlichen Körpers.

Wenn nun auch Klinger, einem Wahrzeichen und Monument unserer Zeit vergleichbar, alles überragt, was um ihn und mit ihm nach gleichen oder ähnlichen Zielen strebt — wie die Pyramide des Matterhorns trotzt er zum Himmel empor, wunderbar und schrecklich zugleich —, so verdient doch auch mancher Name neben ihm, mancher Gipfel, der zu seinem Massiv gehört, daß wir uns für ihn interessieren. Wir entdecken sogar einen, der nicht allzu weit hinter ihm zurücksteht: Otto Greiner. Und dicht hinter dem drängt seit einigen Jahren ein zweiter Fels nach oben, willens, über den Kameraden hinauszuwachsen, empor zu den Regionen des Zentralmassivs: Alois Kolb.

Auch Kolb ist von Anfang an bemüht gewesen, ein Virtuose auf dem Instrumente des menschlichen Körpers zu werden. Das allermeiste von dem, was er bis jetzt zu sagen hatte, vertraute er den Linien und Rhythmen nackter Leiber an. Und ist auch diese feine und leise Sprache nicht für jedermann — selbst Erfahrene bedürfen zuweilen eines Schlüssels oder eines Dolmetschers, um den allzusehr verklausulierten Sinn zu erschließen —, so entzückt den Beschauer doch auf alle Fälle die Kraft und Schönheit der Akte (Kolb bevorzugt die männlichen, wie Greiner, Héroux u. a.), vorausgesetzt natürlich, daß er nicht prüde ist oder an der jeder gefälligen Süßlichkeit abholden, robusten Kraft der Gestalten Kolbs Anstoß nimmt.

Was hier mit Beziehung auf das gezeichnete, radierte und lithographierte Gesamtwerk Kolbs gesagt ist, das gilt ohne weiteres, ja vielleicht sogar mit noch größerer Berechtigung von seinen Exlibris. Auch sie reden fast nur mit der Sprache des menschlichen Körpers, der symbolisch oder allegorisch zum Ausdruck von Gedanken und Vorstellungen verwertet wird. Und sie reden dieselbe lapidare, wuchtige Sprache, die wir von den großen, freskoartigen Kompositionen Kolbs her kennen. So kommt es denn, daß seine Exlibris, just wie ein ungeberdiger Gebirgsbach zu Zeiten sein Bett überflutet, nicht selten weit über das Maß eines Bibliothekzeichens hinauswachsen, das für ein Buch in Normalgröße Verwendung finden soll und kann. Wir haben es eben hier mit jener Gattung von Exlibris



Alois Kolb.



Alois Kolb.

zu tun, die wohl von Anfang an nicht eigentlich mit dem Gedanken an ihre Gebrauchsfähigkeit geschaffen werden, sondern weit eher dazu bestimmt scheinen, eine durchaus selbständige Existenz als Kunstblatt zu führen. Damit hängt auch die Tatsache zusammen, daß eine Anzahl Besitzer Kolb'scher Exlibris (soweit mir bekannt ist, die Herren Troplowitz, Leuschner, Warncke, Deneke, Siegl, Nathansohn) sich auch einfachere, in Kupferdruck, Zinkographie oder Autotypie ausgeführte Blätter herstellen ließen; diese wohl zunächst zum Gebrauch bestimmten Varianten sind aber zumeist nicht Nachbildungen der Radierungen, sondern der großen, gezeichneten Originalvorlagen, die Kolb in bedeutender Verkleinerung, viele Einzelheiten ändernd und verbessernd, auf die Kupferplatte zu übertragen pflegt.

Von Kolb sind in der Zeit von 1900 bis zur Jahreswende 1906/07 die folgenden 25 Exlibris bekannt geworden:

1. Alois Kolb (1900). 2. Hannah Kolb-Förster (1900). 3. Heinrich Schwab (1900). 4. Dr. iur. Eduard Kratochwill (1901). 5. Dr. Leopold Kann (1901). 6. Dr. med. Ernst Speer (1902). 7. Walter von Zur Westen (1902). 8. Paul Werner (1903). 9. Richard Troplowitz I (1903). 10. Richard Troplowitz II (1903). 11. Franz Degen (1904). 12. Dr. med. Robert von Toeply (1904). 13. Dr. Julius Richter (1904). 14. Gustav Leuschner I (1904). 15. Gustav Leuschner II (1905). 16. Werner Warncke (1905). 17. Anton Beer-Walbrunn (1905). 18. Hugo von Hofmannsthal (1905). 19. Dr. Raymund Schmidt (1905). 20. Dr. Gustav Leuschner (1906). 21. Elisabeth Leuschner (1906). 22. Hermann Epp (1906). 23. Walther Deneke (1906). 24. Oskar Siegl (1906). 25. Julius Nathansohn (1906). Das Exlibris Toeply ist dank der Liebenswürdigkeit des Besitzers und des Künstlers diesem Hefte in einem Abdruck von der Originalplatte beigegeben. In Autotypie sind hier noch abgebildet: die Nummern 20, 22 und 25 (letzteres Klischee ebenfalls vom Besitzer freundlichst überlassen). Getauscht werden meines Wissens, aber nicht allgemein, sondern stets nur gegen Allerbestes und ausnahmsweise die Nummern 7, 9, 10, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 23, 24 und 25. Der Künstler selbst tauscht keinesfalls.

Von den Kolb'schen Exlibris sind die Nummern 3 in Lithographie, 4 in Photolithographie, 10 in Lichtdruck, 15, 20 und 21 in einem vortrefflichen, weichen Reproduktionsverfahren (Heliogravüre?) hergestellt; alle übrigen Arbeiten sind Radierungen, wobei freilich das Wort Radierung im weitesten Sinne des Wortes zu nehmen ist; denn die Strichradierung erscheint hier mannigfach mit modernsten Ätz- und anderen Techniken kombiniert, sodaß die Wirkung öfters eine mehr malerische als (im engeren Sinne) graphische ist. Immer deutlicher und erfolgreicher wird übrigens in letzterer Zeit das Streben Kolbs nach der plastischen Herausarbeitung der Umrißlinie (der Silhouette).

Über den Entwicklungsgang Kolbs und seine ersten 6 Exlibris (d. h. über die Nummern 2—7 einschliesslich) hat W. von Zur Westen an dieser Stelle — in einem Aufsatz in Heft 2 des Jahrgangs 12 der Exlibriszeitschrift — ausführlich berichtet, und die authentischen Erklärungen der meisten späteren Blätter sind von dem Grafen zu Leiningen-Westerburg jedesmal nach Erscheinen in dem Abschnitt: „Neue Exlibris“ dieser Zeitschrift mitgeteilt worden. (Eine sehr eingehende Arbeit über Kolb, der ich auch einige Daten und Tatsachen verdanke, ist in der 2. Publikation (für 1905) der „Österreichischen Exlibrisgesellschaft“ aus der Feder Oskar Leuschners erschienen). Ich kann mich also im Folgenden auf die knappe Charakterisierung einer Anzahl neuerer und neuester Blätter Kolbs beschränken.

Als eines seiner schönsten Bibliothekzeichen, bei dem Ausführung und Idee (Form und Inhalt) sich vollkommen die Wage halten, gilt mir die im Format einem Lesezeichen nicht unähnliche Radierung für Dr. von Toeply (siehe Beilage). Geist- und reizvoller wie durch diesen anmutigen, kaum erblühten, an Fidus graziöse Figürchen erinnernden Mädchenleib, dessen symbolische Kraft durch den Baumzweig, die Schmetterlinge und den Affenschädel unter den Füssen noch erhöht wird, kann der Triumph des Lebens (oder der Wissenschaft) über den Tod kaum versinnbildlicht werden. Daß freilich der Zweig das ewig grünende Leben und die Schmetterlinge die ewigen Metamorphosen noch außerdem zu bedeuten haben, wird wohl niemand so leicht und ohne den weiter oben erwähnten Dolmetsch herausbekommen. Ein Glück wenigstens, daß die Sprache dieses Körperchens und seiner Attribute auch an und für sich eine sehr sinnvolle und verständliche ist, was sich leider nicht von allen Exlibriskompositionen Kolbs mit gutem Gewissen behaupten läßt.

Wer käme z. B. ohne Anleitung dahinter, daß der Spaten, den der Mann auf dem Exlibris Warncke in der Linken trägt, auf die ländliche Abstammung des Besitzers und das Eichenbäumchen in seiner Rechten auf seine waldreiche, holsteinische Heimat Bezug hat? Würde man nicht weit eher auf die Vermutung geraten, daß der Besitzer Gärtner oder vielleicht auch Genealoge (Wappenschildchen in der Baumkrone) sei? In Wirklichkeit ist er aber Kaufmann (Buchhändler). Noch geheimnisvoller und schwerer zu erraten ist der Sinn des sog. Prometheusblattes für Hugo von Hofmannsthal: Prometheus, auf die Erde zurückgekehrt, findet aus seinen Menschen Könige und Narren geworden. (Der Dichter benützt übrigens das Blatt nicht, sondern hat nur die Erlaubnis dazu gegeben, daß es seinen Namen trage.) Und wer käme wohl von selbst darauf, daß das Buch in den Händen des Mannes auf dem Exlibris Deneke die Vergangenheit und das Weib en miniature mit den ältlichen Zügen die Gegenwart mit ihren Erfahrungen (Vergangenheit und Gegenwart = die Quellen, aus denen der Mann schöpft) bedeutet? Hier ist der Ausdrucksfähigkeit des bildlich Darstellbaren meines Erachtens denn doch zuviel zugemutet.

Leichter verständlich erscheint die Darstellung auf dem (redenden) Exlibris Siegl; der Mann, der ein Wappensiegel hochhaltend über den hingeworfenen, riesigen, brillant radierten Handschuh hinwegschreitet, spricht eine klare Sprache. Auch die Radierung für Dr. R. Schmidt gibt keine sonderlichen Rätsel auf, wenn auch vielleicht niemand auf den Gedanken kommen wird, daß der auf dem Baumstumpfe sitzende Mann Herr Walther von der Vogelweide ist; auch daß er von dem Vöglein auf seiner Hand das Singen lernt, muß man uns wohl erst sagen; denn eigentlich vermutet man das Gegenteil.

Eines der einfachsten und vielleicht gerade deshalb vortrefflichsten Bibliothekzeichen Kolbs ist sein bis jetzt (Ende Dezember 1906) letztes für den Magistratsbaurat Nathansohn: der Künstler (Architekt) arbeitet an dem Modell einer Burg, und für seine erfolgreiche Arbeit wird ihm der Lohn in der Gestalt des unverwelklichen Epheu-Siegeskranzes, den ein Weib um sein Werk flicht. Bemerkenswert ist dieses Exlibris auch wegen des plastisch-symmetrischen Aufbaus der Gruppe und wegen des lebendigen, energischen Rythmus der beiden Akte, Eigenschaften, die das Blatt dem großartigen Exlibris Erhardt von Greiner verwandt erscheinen lassen.

Starker Stimmungsgehalt zeichnet die Radierung für den Komponisten Beer-Walbrunn aus; sie mutet beinahe wie ein unbewußtes Verschmelzen von Klingers „Evokation“



Alois Kolb.

(aus der Brahmsphantasie) und der Radierung „Mondnacht“ von Weiti an, was übrigens ihren Wert nicht zu mindern vermag. Prächtige Blätter sind endlich die beiden Musikexlibris für Dr. Gustav und Elisabeth Leuschner. Das sich leidenschaftlich küssende Paar auf dem ersteren symbolisiert das Grundmotiv der Wagnerschen Wort-Tondramen: die Liebe. Ein ähnliches Motiv hat Kolb schon früher einmal verwertet: bei seinem herrlichen Beethoven, auf dessen Haupt sich ebenfalls ein Paar, aber in liegender Stellung, küßt. (Die von Kolb hier und anderwärts durchgeführte Vereinigung von Akten und Köpfen verschiedener Maßstäbe zu einer Darstellungseinheit ist ein künstlerisches Ausdrucksmittel, dem u. a. auch Klinger und Greiner viele ihrer stärksten Wirkungen verdanken.) Das Exlibris für Elisabeth Leuschner (Schubert-Blatt) zeigt den Sänger der schönen Müllerin, auf das Meer hinausträumend; oben zwei weibliche Gestalten: links eine nackte Violinspielerin und rechts eine bekleidete Sängerin. Ich höre die schwermütig-süße Weise des Liedes „Das Meer ergiänzte weit hinaus“, wenn ich das Blatt betrachte.
Die Darstellung des menschlichen Körpers zum Zwecke des Ausdrucks menschlicher Gedanken und Empfindungen: das wird wohl auch fernerhin die einfachste „Formel“ sein, auf die das Schaffen Kolbs wird gebracht werden können. Wir haben allen Grund zu der Annahme, daß dieses Schaffen des eben nach Leipzig an die kgl. Akademie für Buchgewerbe berufenen, in jeder Hinsicht ungewöhnlich begabten Künstlers zu den höchsten Höhen führen wird. Und wir hoffen, daß meisterliche Exlibris, wie bisher, so auch in Zukunft die Merk- und Meilensteine auf diesem Wege sein werden.

Richard Braungart.

Otto Hupp.

Wer die sechzehn Jahrgänge der Exlibris-Zeitschrift durchblättert, die fort und fort umfangreicher geworden sind, der findet in ihnen eine Überfülle von Namen von Exlibriszeichnern: Namen von allgemein anerkannter Bedeutung, Namen, die wenigstens bei den Exlibrisfreunden einen guten Klang haben, Namen endlich, die auch in diesem Kreise keinen Kurswert besitzen. Aber während manche recht unbedeutende Größe eines längeren Aufsatzes gewürdigt worden ist, hat der Zufall es gefügt, daß einige unserer bedeutendsten Exlibriszeichner sich bisher mit gelegentlichen kurzen Erwähnungen begnügen mußten. Daß zu ihnen auch Otto Hupp gehört, ist besonders merkwürdig. Denn seine ältesten Bucheignerzeichen sind schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden, und er hat seitdem der Exlibris-Kunst sein Interesse stets bewahrt. Seit mehr als 10 Jahren ist er ein treues Mitglied unseres Vereins. Er hat zahlreiche, prächtige Exlibris geschaffen, die auf dem Wunschzettel eines jeden Sammlers obenanstehen. Ich freue mich, daß die soeben erfolgte Ausgabe seiner neusten buchgewerblichen Arbeit, der Druckschrift „Liturgisch“ mit dem zugehörigen umfangreichen Ziermaterial, mir erwünschte Veranlassung gibt, über die Arbeiten des verehrten Künstlers bereits in dem ersten, unter meiner Leitung erscheinenden Hefte etwas eingehender zu berichten.
Über den Lebensgang und die Persönlichkeit des Künstlers vermag ich aus eigener Wissenschaft leider nichts mitzuteilen. Ich kenne ihn nicht und, abgesehen von einigen kurzen



geschäftlichen Schreiben, habe ich auch niemals mit ihm in Briefwechsel gestanden. Ich muß mich also darauf beschränken hier wiederzugeben, was mir Hupp auf meine Bitte mitteilte, und ich tue es mit seinen eigenen Worten; denn ich glaube, trotz seiner Kürze ist dieser Lebenslauf mit seinen knappen, prägnanten Sätzen, seinem schlicht sachlichen Inhalt überaus charakteristisch. Er scheint mir zu beweisen, in wie hohem Grade sich bei unserem Schleißheimer Meister Mensch und Künstler decken. „Otto Hupp, geb. 21. Mai 1859 zu Düsseldorf. Vorklassen des Gymnasiums und der Akademie. Vier Lehrjahre als Graveur beim Vater. 1878 nach München. Harte Zeiten. Wendepunkt, als ich in das Atelier von Prof. Rudolf von Seitz kam und, in den verschiedensten Techniken herumspielend, 1879 den Lederschnitt wiedererfand und mit Seitz zusammen auch die ersten Arbeiten in Holzbrand fertigte. 1882 Heirat und zugleich Übersiedelung aufs Land; vorerst nur, um in ungestörtem Eheglück einige Aufträge zu vollenden. Aber die Aufträge nahmen kein Ende und die Glückseligkeit auch nicht und so blieben wir, nach und nach den Besitz vergrößernd da, wo uns wohl war. Was ich mit Beihilfe der kleinen Frau in dieser schönen Einsamkeit seitdem gearbeitet, das läßt sich am übersichtlichsten einteilen in dekorative Malereien, Metallarbeiten, Druckwerke und Zeichnungen. Da nun zur Arbeit noch ein lebhafter Briefwechsel, verschiedene Steckenpferde, eine tüchtige Bibliothek und wohlgepflegte Sammlungen kommen, so ist meine Zeit stets aufs vollständigste und angenehmste ausgefüllt, so daß mir zu gesellschaftlichem Verkehr allerdings wenig Zeit übrig bleibt".

Von dekorativen Malereien führt Hupp als seine bedeutendsten folgende auf: Holzdecke im Arzberger Keller, München. Gewölbe im Archiv der Stadt Worms. Wandmalereien im Spatenbräu, Berlin, im Leistbräu, Straßburg, im Tucherbräu, Berlin und in Nürnberg; Erfrischungssaal im Reichstagsgebäude, Berlin. Zimmer im Schloß Büdesheim (Graf Oriola). Begräbniskapelle und Kreuzgang in Hernsheim (Freiherr von Heyl). Holzdecke im Schloß Reptin (Graf Henckel von Donnersmarck). Festsaal und Diele im Schloß Ramholz (Freiherr von Stumm); Begräbniskapelle ebenda. Altartafeln in der Krypta des Doms zu Freising. Zwei Saaldecken im neuen Nationalmuseum zu München. Von seinen Metallarbeiten nennt er als die wichtigsten: Schnitt von





Frankfurt am Main

Ein Führer durch die Stadt
Frankfurt und Umgebung
von Gerhard Winkelmann



Rheinischer Verlag / vormals
Heinrich Bürger / Rüdesheim



Aus der Geschichte Frankfurts

Die Stadt Frankfurt am Main ist eine derjenigen deutschen Städte, deren Namen uns fast an jedem Wendepunkt deutscher Geschichte begegnen. Welch geschichtliches Leben spielte sich in ihren Stadtmauern ab von dem Zeitpunkte an, als Karl der Große hier mit seinen Franken durch die Furt des Mains ging, um die jenseits des Flusses lagernden Sachsen zu bekämpfen, bis sie dem Friedensschluß zwischen Deutschland und Frankreich den Namen gab.

Welch mächtige Vergangenheit schaut von den Wänden des alten Römersaales im hohen dreigiebeligen Rathaus droben, wo die Gemälde der deutschen Kaiser, die hier gekürt und gekrönt wurden, in den

Neudeutsche Schriften und Ornamente nach Zeichnung von Otto Hupp

Beilage
zur Ex-libris-Zeitschrift
1907

Material, Satz und Druck der Schriftgießerei Genzsch & Heyse in Hamburg

Siegeln und Stempeln, darunter der Schützentaler für das siebente deutsche Bundesschießen, 1881. Tafeln am Hauptaltar der St. Annakirche, München (in Kupfer getriebene Engel). Prunkschüssel in Silber, ciseliert und geätzt, Gabe des Kreises Oberbayern zum 70. Geburtstage des Prinzregenten. Hängekreuz mit lebensgroßem Christus, Kaiserkrone von 2½ Meter Durchmesser und zwölf Leuchterampeln in getriebenem und vergoldetem Kupfer für den Dom zu Speyer. Altarkreuz graviert und durchbrochen aus vergoldetem Kupfer, zwei in Bronze geschnittene Leuchter und ein 4 Meter hohes Bronzetor mit ciselierten Figuren für die Kaisergruft in der Krypta des Speyrer Domes; alles im Auftrage der bayrischen Staatsregierung. Eine andere große Metallarbeit geht soeben der Vollendung entgegen: das Gehäuse einer astronomischen Kunstuhr von über 4 Meter Höhe und Breite bei entsprechender Tiefe, die er im Auftrage der Prinzregent-Luitpold-Stiftung für das Münchener Rathaus anfertigt. Hierbei sind verschiedene Techniken angewendet, hochstehende Silber-Tauschierung auf blauem Stahl, geschnittene Arbeit in Kupfer und Messing, Ätzung, Gravierung und Treibarbeit — auch Elfenbein-Einlagen sowie geätzte Solnhofer Platten. Wenn wir uns nun, der Aufgabe unserer Zeitschrift entsprechend, zu einer etwas eingehenderen Betrachtung seiner buchgewerblichen Arbeiten wenden, so gebührt natürlich der Vortritt seiner volkstümlichsten Schöpfung, die übrigens auch zeitlich ziemlich an der Spitze steht, dem „Münchener Kalender“, den er seit 1885 alljährlich dem deutschen Volke zu Weihnachten beschert. Wer hätte nicht schon in ihm geblättert, an seinen Zeichnungen sich erfreut, ihn als geschmackvollen Wandschmuck benutzt? Daß er sich allen Launen der Mode zum Trotz so lange Jahre hindurch in der Gunst des Publikums behauptet hat, ist allein schon ein Beweis für seinen inneren Wert. Die deutsche Renaissancebewegung hat ihn, wie viele andere ähnliche Kalender, hervorgerufen, und er paßte in der Tat vortrefflich in die damals so beliebten altdeutschen Zimmereinrichtungen, zu den eichenen Paneelen und den Hulbeschen Ledertapeten. Die deutsche Renaissance ist längst aus der Mode gekommen und, seit ihre Herrschaft vorüber, haben Roccoco, Empire, englische Formen und Jugendstil eine zeitlang den Tagesgeschmack beherrscht, und gegenwärtig stecken wir mitten in der Bewunderung der Biedermeierei. Längst sind auch die vielen Renaissance-Kalender von der Bildfläche verschwunden, die mit dem Münchner Kalender um die Gunst des Publikums stritten, nur dieser letztere hat seine Anziehungskraft bewahrt, obwohl er derselbe geblieben ist, obwohl er dem Wandel des Tagesgeschmacks keine wesentlichen Zugeständnisse gemacht hat. Und worin liegt der Grund

dieser Erscheinung? Ich meine darin, daß sich in dem Münchner Kalender eine echte Künstlernatur ausspricht, daß in ihm eine Fülle von kraftvoller Schönheit und ornamentaler Phantasie enthalten ist, deren Wirkung davon unabhängig ist, ob die ganze Aufmachung des Kalenders der jeweiligen Moderichtung entspricht oder nicht. Nur in einigen nebensächlichen Punkten hat sich der Münchner Kalender im Laufe der Jahre geändert. Einmal ist er gelehrter geworden. In den ersten neun Jahrgängen unterschied er sich in seinem Inhalte nicht viel von anderen Kalendern. Er brachte 12 Monatswappen, Münz-, Maß- und Gewichts-Tabellen, Jagd- und Schieß-Tabellen und kurze populär-wissenschaftliche Aufsätze von Nußbaum, Bezold und Pettenkofer, dazu kamen als Zeichen seines Ursprungsortes gelegentlich Ansichten von München und seiner Umgebung, die Marken der wichtigsten Münchner Brauereien und ähnliches. Seit 1895 ist der Kalender aber zu einem Wappenwerk in Lieferungen geworden. Er bringt in jedem Jahre eine Anzahl von Wappen fürstlicher und gräflicher Geschlechter mit Erläuterungen von G. A. Seyler und wird sich so allmählich zu einem Wappenbuche der vornehmsten deutschen Familien auswachsen. Auch stilistisch hat er sich ein wenig geändert. Die prächtigen großen und kleinen Monats-Wappen der ersten neun Jahre hatten im Vergleich zu den neueren Heften eine keckere, scheinbar saloppe Manier; auch strebten die älteren Kalender im Papier und im Druck den Eindruck einer gewissen Altertümlichkeit an. Insbesondere wirkten die verwendeten Farbentöne, als wären sie im Laufe einer langen Zeit abgeblaßt und nachgedunkelt. In den neueren Jahrgängen sind dagegen frischere, ungebrochene Farben verwendet, auch hat man nicht versucht, den Heften den Eindruck scheinbaren Alters zu geben. Das zweite große Wappenwerk Hupps sind die „Wappen und Siegel der deutschen Städte, Märkte und Dörfer". Hier haben Hupp der Gelehrte und Hupp der Künstler zusammen gewirkt. Seine Lebensaufgabe nennt Hupp in der Vorbemerkung zum III. Hefte dieses Werk, das auf riesenhaften Quellenstudien beruht. In seinem textlichen Teile gibt er eingehende historische Bemerkungen über die

Geschichte und Entwickelung der Stadt- und Ortswappen, von denen er in dem zeichnerischen Teile mustergiltige Abbildungen bringt. Bisher sind 3 Hefte erschienen. Heft I (1894) behandelt Ostpreußen, Westpreußen und Brandenburg, Heft II (1899) Pommern, Posen und Schlesien, Heft III (1903) Provinz Sachsen und Schleswig-Holstein. Das IV. Hannover und Westfalen behandelnde und das V. Oberbayern, Niederbayern und die Pfalz umfassende Heft sind gegenwärtig in Arbeit. Der Fortgang des Werkes, der eine Zeit lang fraglich erschien, ist nunmehr gesichert, da sowohl Preußen wie Bayern Staatszuschuß gewährt haben.

Neben den beiden großen Werken hat Hupp noch mancherlei andere heraldische Arbeiten geschaffen für Adressen, Speise-Karten und viele andere Gelegenheitsarbeiten. Vor allem gehört aber ein großer Teil seiner Exlibris in diese Gruppe. Diese Blätter sind meiner Ansicht nach die besten heraldischen Bucheignerzeichen Deutschlands und neben denen des Engländers Eve, deren Vorzüge auf ganz anderem Gebiete liegen, die besten heraldischen Exlibris überhaupt. Auf diesem Gebiet ist Hupp keine Schwierigkeit unüberwindlich. Das Exlibris unsres Mitgliedes, des Herrn Buderus von Carlshausen, das den meisten Lesern bekannt sein dürfte, gibt hierfür einen Beweis. Es war gewiß keine leichte Aufgabe, diese für dekorative Umformung wenig günstigen Wappenfiguren zu einem einheitlichen geschlossenen Wappenbilde zusammenzufügen, und doch hat Hupp dies Ziel vollkommen erreicht. Sein schönstes heraldisches Exlibris ist aber das Paul Trummers mit dem Auerochsenkopf auf dem Wappenschild und dem Helm. Wie schön ist das Wappen komponiert, wie flott und doch kraftvoll aufs Papier geworfen! Wie prächtig wirken die altmeisterlichen Farbentöne! Überhaupt sind die meisten Huppschen Exlibris auf farbige Wirkung angelegt. Bei einer Wiedergabe in Schwarzweiß verlieren sie den größten Teil ihres Reizes. Man vergleiche nur das hier in einem Abdruck von der Originalplatte beigegebene Exlibris: „Armand von Alberti“ mit der schwarzweißen Ab-

bildung, die unsere Zeitschrift in Jahrgang XV auf Seite 21 brachte. Für die freundliche Genehmigung des Abdruckes sei Herrn von Alberti auch an dieser Stelle gedankt, ebenso Herrn Geheimrat von Wedekind, dessen schönes Blatt dies Heft gleichfalls in farbigem Abdruck schmückt.
Aber so sehr auch bei diesen Blättern die Wirkung durch die Farbe bedingt wird, so weiß doch Hupp auch in schlichtem Schwarzweiß treffliche Blätter zu schaffen, wenn er seine Zeichnungen von vornherein darauf anlegt. Das zeigt zum Beispiel das Exlibris des berühmten Architekten Gabriel von Seidl, das Hupp selbst in Holz geschnitten hat und das wir dank der freundlichen Bereitwilligkeit des Besitzers in einem Abdruck des Originalholzstockes vorführen können. Infolge ihrer einfachen und kraftvollen Stilisierung prägen sich Hupps Wappen dem Beschauer ein und erreichen daher, so weit dies in unserer der Heraldik wenig günstigen Zeit möglich ist, die Wirkung, für den Beschauer zum Symbolum des Bucheigners zu werden. Den gleichen Effekt hat Hupp in anderen Blättern ohne Zuhülfenahme der Heraldik erzielt. Besonders gilt dies von zwei Blättern für den Prälaten Schneider. Das Motiv ist das denkbar einfachste: das eine Mal ein Kreuz mit Strahlenkranz, das von einer aus einer Wolke herauslangenden Hand gehalten wird, das andere Mal nur ein Kreuz. In beiden Fällen das Wort „dux" quer darüber geschrieben. Auch der treffliche Radierer und Ornamentist Peter Halm-München hat sich an diesen Motiven versucht, wenn man aber seine zahlreichen Blätter mit den beiden von Hupp vergleicht, so tritt das überlegene dekorative Talent des letzteren am deutlichsten in die Erscheinung. Durch seine Idee, das Wort „dux" in roter Farbe auf den schwarz gehaltenen Hintergrund zu setzen, bekommt die Darstellung eine Le-

Ziermaterial „Neudeutsch" der Schriftgiesserei Genzsch & Heyse.

bendigkeit, die den etwas eintönigen Halmschen Blättern ebenso fehlt, wie die Kraft und Eindringlichkeit der Huppschen Zeichnung. Andere nicht heraldische Eignerzeichen sind das Exlibris der Frau Rosa Kronenberger, ein aus einem Dreiberg erblühender Rosenstrauch, dessen Stamm durch eine Krone hindurchgewachsen ist, ferner die Exlibris Bär und Kirmiß. — Vor einigen Jahren hat Hupp für die Kräutersche Verlagsanstalt in Mainz eine Reihe sogenannter Universal-Exlibris entworfen. Die Bezeichnung ist nicht vollständig zutreffend, denn es handelt sich nicht etwa um Formulare, die Verlagswerken eingefügt werden sollten, um den Erwerbern von Büchern den Platz zur Einzeichnung ihres Namens anzugeben; es sind vielmehr Blätter, die nicht für bestimmte einzelne Personen, sondern für ganze Berufsklassen, wie Juristen, Theologen, Philosophen, Chemiker u. s. w. bestimmt sind. Man könnte sie daher besser als Berufsexlibris bezeichnen. Erwirbt ein Angehöriger dieser Berufsstände ein solches Blatt in einer Anzahl von Exemplaren und fügt seinen Namen handschriftlich oder durch Druck ein, so



Ziermaterial „Neudeutsch" der Schriftgiesserei Genzsch & Heyse.

wird man einem solchen Blatte die Eigenschaft eines Exlibris nicht absprechen können. Auch sind manche dieser Zeichen geistvoll ersonnen und wirksam ausgeführt. Dennoch kann ich mich für diese Art von Exlibris nicht begeistern. Solche Allerweltsexlibris müssen naturgemäß jedes persönlichen Zuges entbehren und es ist auch gewiß ein Widerspruch gegen die Grundidee eines Bucheignerzeichens, wenn X, Y und Z dasselbe Blatt zu Schutz und Schmuck ihrer Bücherei verwenden.

Nachstehend gebe ich ein mit Hilfe des Künstlers aufgestelltes Verzeichnis der Huppschen Exlibris: 1) Frau Ilse Warnecke geborene v. Landwüst, Berlin, November 1888; 2, 3, 4) Prälat Dr. Friedrich Schneider, Mainz; 5) Professor Gabriel von Seidl, Architekt, München; 6) Josef Leidinger, Architekt, Wien; 7) Arthur von Osteroth; 8) Paul Trummer, Kaufmann, Hamburg; 9) Gustav A. Seyler, Geh. Kanzleirat, Berlin; 10) M. v. Wilmersdörffer, Bankier, München; 11) Prof. Dr. H. Riggauer, München; 12) Archivrat Dr. Max Bär; 13) Prof. Dr. Max Kirmiß, Neumünster; 14) Freiherrlich von Stummsche Bibliothek Schloß Ramholz; 15) Rosa Kronenberger, München; 16) H. Kronenberger (H. K.) Architekt, München; 17) Dr. Cornelius Heyl von Herrnsheim; 18) Gottfried Ritter von Böhm, Ministerialrat und Reichsherold, München; 19) Lothar Buderus von Carlshausen, Rittmeister, Stuttgart; 20) Dr. Leopold Ordenstein-Stiftung für die Städtische Bibliothek im Paulus-Museum, Worms; 21) Dr. J. S. Fredericks, Celebes; 22) Dr. Ludwig Fr. Wedekind, Professor, Dr., Geheimer Hofrat, Karlsruhe; 23, 24) Dr. jur. Dubois de Luchet, Mainz 1903; 25) Gesellschaft Museum, München; 26) Armand v. Alberti, Hauptmann, Stuttgart 1904; 27) Doetsch-Benziger, Apotheker, Basel; 28) Graf Werthern-Beichlingen; 29) Freiherr v. Chlingensperg; 30) Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik, München; 31—43) 12 Berufs-Exlibris; 44—47) Staatswappen von Preußen, Bayern und Hessen zur Verwendung als Exlibris von Behörden. (Das bayrische Staatswappen ist in vergrößertem Maßstabe als Exlibris des Königl. Bayrischen Geheimen Staatsarchivs in München im Gebrauch.)



Schrift und Ziermateril „Neudeutsch".

Schließlich liegen mir folgende mit von Hupp gezeichnetem Ziermaterial der Schriftgießerei J. C. Genzsch & Heyse hergestellte Eignerzeichen vor: 1) Johann Nepomuk Eser, 2) Leonhard Fichtner, 3) Vereinsbibliothek der Steinmetze in München, 4) Johannes Bachmayr, 5) August Gmähle, 6) Max Pellnitz, Redakteur, Leipzig, 7) Reinhold Bammes, Buchdrucker, München, 8) Franz Fleischmann, München, 9) Eduard Roß, 10) Ch. Gorin, 11) Conrad Landmann.

Das Exlibris Siegfried Hirth, das die Initialen des Künstlers trägt, ist die Verkleinerung



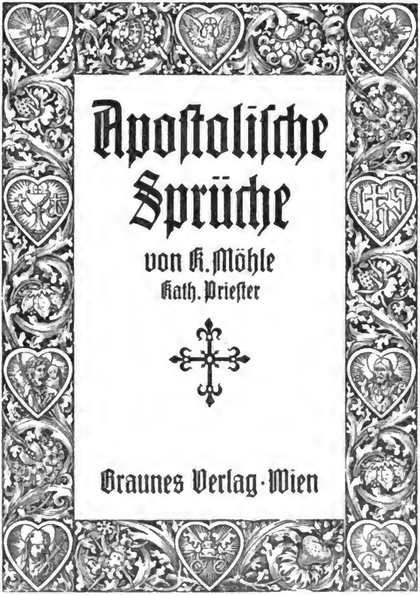
November

Vollmond 4. nachmittags 4 Uhr 6 M.; letztes Viertel 11. vormittags 10 Uhr 2 M.; Neumond 19. nachmittags 2 Uhr 5 M.; sichtbare Mondfinsternis; erstes Viertel 27. vormittags 11 Uhr.

Tage	Namens- und Festtage	
1 Dienst.	Allerheiligen :: Luitpold ::::::	
2 Mittw.	Allerseelen :: Justus ::::::::::	
3 Donn.	Hubertus :: Ida :: Pirmin :::::	
4 Freitag	Karl Borran. :: Emmerich :::::	○
5 Samst.	Zacharias und Elisabeth ::::::	
45. Sonntag / 22. Sonntag nach Pfingsten / Evangelium: Vom Zinsgroschen. Matth. 22, 15-21		
6 Sonnt.	Leonhard :: Winok :: Erlafried	
7 Mont.	Engelbert :: Willibrod :: Florenz	
8 Dienst.	Vier gekr. Märtyrer :: Gottfried	
9 Mittw.	Theodor :: Orestes :: Ursinus ::	
10 Donn.	Andreas :: Avellin :: Tryphon:	
11 Freitag	Martin, Bischof :: Mennas ::::	☾
12 Samst.	Martin, Papst :: Cunibert :::::	
46. Sonntag / 23. Sonntag nach Pfingsten / Ev.: Von des Jairus Töchterlein. Matth. 9, 18-26		
13 Sonnt.	Schutzfest Mariä :: Didakus :::	
14 Mont.	Josaphat :: Elisabeth die Gute:	
15 Dienst.	Gertrud :: Leopold :: Albert :::	
16 Mittw.	Edmund :: Otmar :: Othilda :::	
17 Donn.	Gregor d. Wundertäter :: Anian	
18 Freitag	Odo, Abt :: Auda :: Osias :::::	
19 Samst.	Elisabeth von Thür. :: Pontian	●
47. Sonntag / Letzt. Sonntag nach Pfingst. Ev.: Vom Greuel der Verwüstung. Matth. 24, 15-35		
20 Sonnt.	Felix von Valois :: Corbinian:	
21 Mont.	Opferung Mariä :: Columban:	
22 Dienst.	Cäcilia :: Philemon und Appia	
23 Mittw.	Clemens :: Felicitas :: Lucretia	
24 Donn.	Johann v. Kreuz :: Chrysogon	
25 Freitag	Katharina :: Merkurius :::::::	
26 Samst.	Petrus v. Alexandr. :: Conrad	
48. Sonntag / 1. Adventssonntag / Evangelium: Es werden Zeichen geschehen. Lukas 21, 25-33		
27 Sonnt.	Advent :: Virgilius :: Bilhild ::	☽
28 Mont.	Sosthenes :: Hortulanus ::::::	
29 Dienst.	Saturnin :: Illuminata :::::::	
30 Mittw.	Andreas :: Constantius :::::::	

Material: „Liturgisch“ von Otto Hupp,
Satz und Druck von Gebr. Klingspor
in Offenbach am Main

einer von Hupp gezeichneten Tischkarte, die durch die Worte: „Exlibris Siegfried Hirth“ zum Bucheignerzeichen hergerichtet worden ist. Außer diesen Exlibris hat Hupp zahlreiche andere Gelegenheitsarbeiten, wie Tischkarten, Etiketten, Diplome, Mitgliedskarten und ähnliches entworfen. Auch schriftstellerisch ist Hupp auf buchgewerblichem


Apostolische Sprüche
von K. Möhle
Kath. Priester
Braunes Verlag · Wien

Schrift und Ziermaterial „Liturgisch“ (Gebr. Klingspor).

Gebiete tätig gewesen; er hat über das Missale speciale als Vorläufer des Psalteriums von 1457 (München 1898) und über Gutenbergs erste Drucke geschrieben (München 1902). Seine bedeutsamsten Arbeiten für das Buchgewerbe sind aber seine beiden Schriften mit dem ihnen beigegebenen reichen Ziermaterial, die „Neudeutsch“ der Schriftgießerei J. C. Genzsch & Heyse und die soeben ausgegebene „Liturgisch“ der Schriftgießerei

Gebrüder Klingspor. Die „Neudeutsch" gehört mit der Eckmann und der Behrens der Klingsporschen Gießerei zu dem Dreigestirn neuer Künstlerschriften, das dem deutschen Buchgewerbe um die Jahrhundertwende beschert wurde. Während aber Eckmann und Behrens nach ganz Neuartigem strebten, die Grundsätze, die sie als Ornamentisten verfolgten, auch in ihren Schriften zum Ausdruck zu bringen suchten, zeigen Hupps Buchstaben und Zierstücke bei aller Eigenart in ihrer Formgestaltung den Einfluß der Kunst der deutschen Vergangenheit. Als Accidenzschrift hat sich die „Neudeutsch" trefflich bewährt, zahlreiche Geschäftskarten, Programme, Etiketten und ähnliche Druckarbeiten, die aus der Officin Philipp von Zaberns und anderer geschmackvoller Druckherren hervorgegangen sind, beweisen die vorzügliche Eignung der Schrift für diese Zwecke. Besonders schön wirkt sie in ihren größeren Graden; ich besitze eine in ihr hergestellte Adresse, die von prächtiger Wirkung ist; der altertümliche Anklang der Schriftformen verstärkt den bei solcher Gelegenheit gebotenen feierlich-würdigen Eindruck.

Erstaunlich reichhaltig ist das der Schrift beigegebene Ziermaterial. Das zuerst herausgegebene Heft: „Neudeutsche Schriften und Ornamente" bringt Initialen, Rand- und Kopfleisten, Schlußverzierungen, Umrahmungen und Reihenornamente, die mit der Schrift vorzüglich zusammengehen und in denen die reiche ornamentale Phantasie des Künstlers glänzend in die Erscheinung tritt. Es folgte dann einige Jahre später noch eine reiche Zahl farbiger Zierstücke, die in dem „Hamburger Kalender für das Buchgewerbe" 1904 zum ersten Male vorgeführt wurden, einem reizenden, farbenfrohen Hefte. Ein großer Teil der ornamentalen Vorwürfe ist dem Pflanzenreich entnommen, dazwischen tummeln sich bunte Schmetterlinge, treffen wir neckische

Ziermaterial „Liturgisch" der Schriftgießerei Gebr. Klingspor.

Putti, die trotz ihrer Jugend einem guten Tropfen nicht abhold sind, drollige Gänslein und Dackel, und sehen wir trauliche Häuser auf grüner Wiese stehen. Ein liebenswürdiger Humor und ein sicheres Gefühl für kräftige dekorative Wirkung zeichnen diese ganz auf Farbigkeit angelegten Zierstücke aus, von denen unsere Beilage einige in Verbindung mit der Neudeutsch zeigt. Das umfangreichste Druckwerk, in dem diese Huppsche Schrift bisher Verwendung gefunden hat, ist m.W. das „Neue evangelische Gesangbuch für Elsaß-Lothringen“ (1902). Bekanntlich sind verschiedene protestantische Gesangbücher des 16. Jahrhunderts Meisterwerke der Druckkunst, und auch im 17. und 18. Jahrhundert legte man auf eine reiche künstlerische Ausstattung der Gesangbücher mit Recht besonderen Wert. Gehören sie doch zu den verbreitetsten und volkstümlichsten Druckwerken, werden sie doch fast jedem Konfirmanden auf den Lebensweg mitgegeben, enthalten sie doch die bedeutendsten Erzeugnisse unserer vorklassischen Lyrik. Die Straßburger Pastoralkonferenz war daher gut beraten und schloß sich an die besten Überlieferungen der evangelischen Kirche an, als sie am 12. Juni 1900 beschloß, die neue Herausgabe des Elsaß-Lothringischen Gesangbuches in so würdiger künstlerischer Form herstellen zu lassen, als dies bei dem unbedingt gebotenen niedrigen Preise möglich wäre. Die Männer, die mit der Ausführung dieses Beschlusses betraut wurden, erkannten richtig, daß für ihren Zweck von den vorhandenen Künstlerschriften keine so geeignet wäre, wie die Neudeutsch, und daß ihr Schöpfer auch der Mann wäre, dem Gesangbuche den passenden künstlerischen Schmuck zu geben. Wurzelt doch Hupp mit seinem ganzen künstlerischen Empfinden in der Zeit, in die die Frühlingstage der Reformation fielen. Der Künstler hat die ihm gestellte Aufgabe mit großem Geschick gelöst. Ein ornamentales Widmungsblatt eröffnet das Buch, dann folgt ein Titelblatt mit der Gestalt des segnenden Christus und mit der Wartburg und der Straßburger Thomaskirche im Hintergrund. Außerdem besteht der Bildschmuck des Buches nur aus den die Hauptteile einleitenden, sinnvoll

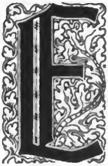
Ziermaterial „Liturgisch“ der Schriftgießerei Gebr. Klingspor.

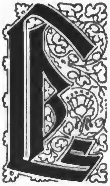
erdachten Eingangsblättern und aus zahlreichen, auf rotem Grunde gedruckten Initialen, in welche die Brustbilder von christlichen Liederdichtern und von Männern eingefügt sind, die sich um die Sache der Reformation wohlverdient gemacht haben. Die derbe Holzschnittmanier des bildlichen Schmuckes trägt der volkstümlichen Bestimmung des





Buches Rechnung. Der altertümliche Anklang von Schmuck und Schrift erinnert an die Tage der Reformation und erhöht den kirchlich-frommen Eindruck des Werkes. So ist hier eines der wenigen deutschen Bücher entstanden, die ganz aus einem Gusse sind: Bild und Schrift, Einband und Vorsatzpapier sind von einer Hand, aus einem Geiste geschaffen und die Gesamtausstattung des Buches entspricht vollkommen seinem Inhalt.



So gut die Neudeutsch in diesem Werke an ihrem Platze war, so scheint mir doch ihre Verwendbarkeit als Buchschrift an ziemlich enge Grenzen gebunden. Einmal würde ich es als einen Widerspruch empfinden, wenn ich ein Gedicht von Heine oder irgend einen modernen Roman in dieser Type lesen sollte. Sodann aber, und das ist das wichtigste, ist sie in ihren kleineren Graden bei etwas kompressem Satze ziemlich schwer lesbar. Man kann sich davon am besten überzeugen, wenn man die in ihr gedruckte Abhandlung zur Hand nimmt, in der Professor Ficker die Entstehungsgeschichte des elsaß-lothringischen Gesangbuchs geschildert hat. Ich habe das Buch verschiedenen Personen vorgelegt und



Druckstock nach Zeichnung von O. Hupp und
Druck von Gebr. Klingspor, Offenbach a. M.

alle teilten meine Ansicht, daß das Lesen darin ziemlich anstrengend und für das Auge ermüdend sei. Anderseits zeigt der in Corpus ausgeführte Prachtdruck des Propheten Micha in dem Jubiläumswerk der Firma Genzsch & Heyse, wie geeignet die größeren Grade der Schrift zur Herstellung derartiger Drucke sind.



Ziermaterial „Liturgisch“ der Schriftgießerei Gebr. Klingspor.

Für die neueste buchgewerbliche Arbeit Hupps: die „Liturgisch“ der Schriftgießerei Gebr. Klingspor ist von vornherein ein engeres Anwendungsgebiet in Aussicht genommen. Nach der von der Firma ausgegebenen Anzeige sollen die Schriften und der Schmuck Liturgisch vor allem der „Herstellung guter, volkstümlicher Druckarbeiten für kirchliche Zwecke dienen.“ Die Schrift Liturgisch hat mit der Neudeutsch die starke farbige Wir-



Ziermaterial „Liturgisch".

kung des mit ihr hergestellten Satzbildes und die bestimmte, jeden Zweifel ausschließende Herausbildung der einzelnen Buchstabenform gemein. Anderseits erscheint die Neudeutsch trotz ihres altertümlichen Anklanges im Verhältnis zur Liturgisch moderner, leichtflüssiger. In der Neudeutsch ist eine Versöhnung des gotischen Typus mit dem Duktus der Altschrift angestrebt, die Liturgisch ist dagegen eine reine Steilschrift von schmalem Duktus. Steil und stolz steigen die Buchstaben empor, feierlich und streng ist der Eindruck einer Schriftseite, und bei Verwendung der großen Grade ergibt sie eine wahrhaft monumentale Wirkung. Man betrachte die prächtigen Satzproben auf Seite 27, 47, 114 und 130 der Schriftprobe. Die Erinnerung an die schönsten Drucke der Gutenbergschen und Fust-Schöfferschen Officinen wird lebendig beim Anblick dieser großzügigen Seitenbilder. Überhaupt diese Probe! Sie umfaßt nicht weniger als 148 Seiten, denen sich zahlreiche Beilagen anschließen. Eine pompösere Probe hat wohl noch nie eine Schriftgießerei einer einzigen Schrift zuteil werden lassen, und ich darf hinzufügen, auch nie eine schönere. Eine Fülle der geschmackvollsten Anwendungen ist hier vereinigt, die für jede Druckerei vorbildlich sein könnten. Auf einen besonderen Vorzug der Liturgisch hat bereits Heinrich Wallau im Archiv für Buchgewerbe hingewiesen. Für ihre verschiedenen Grade ist nicht ein und derselbe Typus geschaffen worden, der dann photomechanisch verkleinert worden ist, sondern für die verschiedenen Grade sind die Versalien sowohl wie die Gemeinen mit zunehmender Größe in reicheren Formen geschnitten worden. Von der Pracht der größeren Versalien gibt die beigegebene Kalenderseite ein Beispiel; sie zeigt auch eine besonders schöne Probe der zu der Liturgisch gehörigen Bilder. Für die verschiedensten kirchlichen und weltlichen Zwecke bringt die Probe reiches Schmuck- und Bildmaterial, für Familienanzeigen, Haussegen, Gedächtnisblätter an die Kommunion u. s. w. Auch in diesen mannigfachen Zierstücken und Umrahmungen zeigt sich der Reichtum und die Beweglichkeit der Huppschen Phantasie auf dem Felde des Ornaments. Beispielweise bringen dreizehn Quartseiten der Probe nichts als Kreuze. Man sollte es kaum glauben, daß es möglich ist, ein scheinbar so wenig ausgiebiges Thema in so reizvoller Mannigfaltigkeit zu variiren. Indessen will ich nicht verschweigen, daß mir in dem bildlichen Teile der Liturgisch nicht alles zu-

Schrift und Ziermaterial „Liturgisch".



sagt. Hupps Aufgabe war volkstümlich zu wirken, und dazu mußte er an die überlieferten Gedankenreihen und Bilder anknüpfen. Es war deshalb, wie der bekannte Kunsthistoriker Prälat Friedrich Schneider in seiner der Schriftprobe beigegebenen Einführung sagt, auf jeden Versuch mit fremden oder rein neuzeitlichen Leistungen zu verzichten; „volkstümlich sein wollen heißt hier vielmehr einfach vaterländisch deutsch sein.“ Es ist gewiß richtig, daß ein Anschluß an die Überlieferung durch die Art der Aufgabe unbedingt geboten wurde. Aber ich kann mir nicht helfen, gar manche der im Laufe der Zeit ausgebildeten und in kirchlichen Drucksachen sehr konservativ immer wieder verwendeten Symbole scheinen mir wenig geschmackvoll. Ich habe nichts übrig für diese Madonnen mit dem Schwert im Herzen, für diese Herzen, über denen 3 Nägel schweben, oder gar für das blutende Herz, das ein Dornengeflecht umgibt, an dessen vier Ecken sich durchbohrte Füße und Hände befinden. Ich weiß nicht ob es wirklich geboten war, diese Symbole in ihrer hergebrachten Form zu erhalten. Hier hätte ich eine größere Selbständigkeit gewünscht. Auch in dem figürlichen Teile, der mit sichtlicher Liebe durchgebildet ist, finden sich einzelne tote Punkte, wo das strenge Festhalten am Hergebrachten zum äußerlich dekorativen und zu einer gewissen Leere in bezug auf die seelische Belebung der Gesichter geführt hat. Indessen, das sind Ausstellungen, die gegenüber der Schönheit des Übrigen nicht sehr erheblich sind. Das großartige Clairobscurblatt des gekreuzigten Christus, die Madonna der Kalenderseite, der auf dem Löwen reitende Knochenmann, der den Glückwunschkarten des 15. Jahrhunderts nachempfundene Christusknabe mögen beispielmäßig zeigen, wieviel des Schönen auch hier zu finden ist, und so kann hier mit Fug wiederholt werden, was Schneider von der Liturgisch rühmt: „Es liegt hier ein reicher Born von Volkskunst vor. Keine andere Nation hat ähnliches aufzuweisen, und dabei ist es deutsche Kunst im besten Sinne des Wortes. Kunst und Technik haben vereint ihr Bestes getan, um das Druckgewerbe mit einer Schrift, mit Buchschmuck und Zierstücken, sowie mit einem selbständigen Bildschatz kerniger deutscher Art auszustatten.“

Zum Schluße möchte ich einen Wunsch wiederholen, den ich vor einigen Jahren bereits in der Zeitschrift für Bücherfreunde aussprach, daß uns nun bald eine typographisch mustergiltige Bibel zuteil werden möge. Es sind in den letzten Jahren zahlreiche Prachtausgaben der Bibel erschienen, meist mit erdrückend reichem Bilderschmuck, solche mit eigens aus diesem Anlaß gefertigten Zeichnungen, solche mit Nachbildungen von Meisterwerken der religiösen Malerei, sogar solche mit authentischen Abbildungen von palästinensischen Landschaften, Altertümern, Pflanzen u. s. w. Der Erfolg einiger dieser Ausgaben soll ihren Verlegern wenig Freude gemacht haben. Sollte es aber wirklich in Deutschland nicht genug Menschen geben, die die Heilige Schrift zwar weder als Bilderbuch, noch als kunsthistorisches, noch als wissenschaftliches Werk besitzen möchten, eine musterhaft gesetzte, mit einer edlen Type auf schönem Papier gedruckte Bibel aber mit Freuden in ihre Bücherei aufnehmen würden? Und sollte es wirklich keinen unserer heutigen Verleger gelüsten, in die Spuren Gutenbergs zu treten? Ich glaube, der Versuch würde sich lohnen. Bisher hat sich kein Verleger gefunden, der mit der Neudeutsch oder der Behrens, die beide dazu geeignet gewesen wären, den Versuch gewagt hätte. Jetzt aber liegt eine Type vor, die gerade für eine derartige Aufgabe geschaffen ist, die ihr in glänzender Weise gerecht werden würde. Möge sie bald zu einem solchen Werke Verwendung

finden! Soll es nicht die Bibel sein, so tut es das Neue Testament auch. Könnte die Liturgisch dem deutschen Volke zu einem solchen Werke verhelfen, so würde es gewiß auch für unsern Künstler der schönste Lohn der treuen Arbeit sein, die er dieser Schrift gewidmet hat. Hoffen wir, daß ihm diese Freude zuteil werde und daß er auch künftig unserem Buchgewerbe, unserer Exlibriskunst seine schöpferische Kraft mit so glücklichem Erfolge, wie bisher, leihen möge. von Zur Westen.

Exlibris von Félicien Rops.

Schon vor einem Jahre ungefähr hat mich meine Beschäftigung mit Félicien Rops dazu geführt, festzustellen, daß Rops sich auch auf dem Gebiete des Exlibris betätigt hat. Freilich und leider sind es nur zwei Beweise, die ich erbringen kann. Und erst jetzt bietet sich mir Gelegenheit, das Ergebnis meiner Beschäftigung zu veröffentlichen. Es wurde mir nämlich vor wenigen Tagen ein Rops-Exlibris von einem Tauschfreunde zugesandt, das ich sogleich als Fälschung erkannte; es ist das, auch von von Zur Westen (in seiner Monographie) vermutlich gemeinte und beanstandete, d. h. ohne Namen erwähnte „Exlibris du Dr. Escoube". Da ich Rops als Spezialität sammle und mich eingehend mit der Ropsschen Kunst beschäftigt habe und auch, wie ich glaube, alle Literatur über den Künstler, so selten sie ist, besitze, war es mir ein leichtes den „Fall" sogleich zu entschleiern. Die Fälschung bilde ich hier nach einer Abzeichnung des mir gesandten Exlibris ab, da ich das Blatt dem Einsender möglichst umgehend wiedergeben wollte. Über das zu Grunde liegende Original fand ich in dem gesuchten Werke „Catalogue de l'oeuvre gravé de Félicien Rops" par Erasthène Ramiro Paris, 1887 (mit 2 Supplementen 1894 und 1895), und zwar in dem 2. Supplementband auf Seite 36 folgendes: „574 — La Justicière ou Ecce homo, Eau-forte, Pl (= planche) L (= largeur) 0,255 — H (= hauteur) 0,265. La victorieuse déesse des hautes pensées et des libres paroles, nue, casquée, le glaive en la main gauche, élève triomphalement le chef stupide de M. Prudhomme décapité. Justice est faite! Mais quel jour verra la consolante allégorie transformée en réalité? Une réduction de cette figure en miniscule vignette orne le titre du „Vice suprême" de J. Péladan." Eine weitere Beschreibung findet sich auch in dem Hauptteil des Catalogue pag. 347 ff unter „Frontispices" bei „Le vice suprême" par Joséphin Péladan folgendermaßen: „Vignette: h : 0,048. — Une femme nue, debout, de profil à droite, coiffée d'un casque à longue crinière flottante, un sabre recourbé dans la main gauche, étend violemment son bras droit, dont la main supporte la tête coupée, vue en raccourci, de l'infâme bourgeois M. Prudhomme!" Eine Abbildung befindet sich in der sehr seltenen Rops-Nummer der „Plume" (15. Juni 1896) auf Seite 399. Demzufolge ist überhaupt nur die Hauptfigur des oben abgebildeten Blattes von Rops selbst herrührend; die anderen Embleme, die das Blatt erst zum Exlibris stempeln sollen und stark verzeichnet sind, sowie die Aufschrift (nicht die Signatur) sind zweifellos nicht von Rops, der ein viel zu sicherer Zeichner war, als daß er sich solche Verzeichnungen hätte zu Schulden kommen lassen. Auch weicht die Schrift nach Vergleich mit Originalhandschriften des Künstlers aus meinem Besitze durchaus von Rops Schrift ab. Unter dem Blatt ist eine Firma verzeichnet,

jedenfalls die Druckerei (Revellat 25 Quai g^{ds} Augustins, Rapis (sic.). Da das mir gesandte Blatt an Größe und Papier (geripptes Bütten) haarscharf dem in meinem Besitze befindlichen Blatte von Alphonse Legros für Gambetta gleicht, (siehe von Zur Westens Monographie „Exlibris“), so glaube ich bestimmt annehmen zu können, daß beide Blätter von gleicher Herkunft sind, und daß sie zu Sammelzwecken von einer mir nicht unbekannten Pariser-Vorstadt-Firma, das Rops'sche Blatt wohl mit fingiertem Namen, hergestellt, d. h. zur Herstellung in Auftrag gegeben wurden. Also Achtung vor beiden Blättern und ähnlichen, denn ich fand schon mehrere gleichgeartete!

Daß aber Rops zwei wirkliche Exlibris geschaffen, dürfte nicht minder von Interesse sein, besonders weil dies bis jetzt noch nicht bewiesen worden ist. Beide Blätter sind in dem „Catalogue“ aufgeführt. Das erste wird als Universal-Exlibris im 2. Supplement beschrieben. Es befindet sich nach Seite 91 ff in dem nur in 40 Exemplaren hergestellten Werke „Poésies complètes“ des französischen Dichters Stéphane Mallarmé (geb. 1842, gestorben am 9. September 1898, wenige Tage nach dem Tode von Rops). Dieses Blatt ist ursprünglich als Exlibris von Rops allein für das Werk geschaffen worden, später aber wurde die Platte coupiert und fiel dadurch die Inschrift „Exlibris“, die sich in der oberen Ecke befunden, fort. Es ist das Blatt dann als „La grande Lyre“ bekannt geworden. Als Exlibris ist es abgebildet in der Rops-No. der Zeitschrift „L'art et le beau“ (No. 6 Juni 1906); als Nicht-Exlibris findet es sich in der schon erwähnten Rops-Nummer der „La Plume“ auf Seite 424, leider sehr stark verkleinert.



Im „Catalogue“ wird es wie folgt beschrieben: Frontispice, Vernis mou (Photogravure) Surf. couv. L 0,115. H 0,250. — Pl. L. 0,160. H. 0,130. La muse du poète, délicate figure de vierge nue et le front ceint de lauriers, est assise de profil à gauche sur un siège rectangulaire; ses reins s'appuient à un dossier contourné en la forme d'un point d'interrogation cabalistique couronné par un soleil radieux. Pensive et sereine, de ses deux mains gracieusement élevées au-dessus de sa tête, elle soutient et appuie sur ses genoux chastement rapprochés une grande lyre dont les accords ne doivent être intelligibles qu'aux habitants des sphères éthérées; car les cordes, vibrantes sous deux mains sinistrement voltigeantes, se perdent en fils télegraphiques mystérieux prolongés, au delà du trait carré, jusqu'à l'infini des espaces supérieurs. L'icone, d'ailleurs, sur son piéde-

stal, atteint déjà la région des nuages, et rien ne révèle autour d'elle le voisinage de la terre ou des hommes, manifestement oubliés et méprisés. Les pieds reposent sur les crânes désolés de tous les poètes passés et vaincus. Sur le socle, un bas-relief est ésquissé. C'est Pégase, réduit à l'état de squelette, emportant au triple galop un cavalier macabre mal assis et près de choir. Au-dessous on lit: Ad astra!! En haut, à gauche, on lit: Exlibris. Signé, à gauche, en bas: Félicien Rops. Sur le trait carré, à droite, en très petits caractères: Imp. par A. Delâtre. Zu erwähnen wäre auch noch die kurze, in buchtechnischer Beziehung interessante Notiz in dem Buche von Ad. van Bever et Paul Leautaud „Poètes d'aujourd'hui 1880—1900", wo es unter Stéphane Mallarmé bei den bibliographischen Notizen auf Seite 165 heißt: „Poésies complètes, photogravées sur le manuscrit avec exlibris de F. Rops, Ed. de la Revue Indépendante, 1887.

Das zweite Rops-Exlibris besitzt und benutzt der bekannte „Bibliophilosophe" Octave Uzanne (in meiner Sammlung). Dieses Blatt ist im „Catalogue" auf pag. 242 des Hauptteiles beschrieben: Le Terme. Pour M. Octave Uzanne. Eau-forte Pl. L: 0,047 — h. 0,088. Une jeune personne, au sexe indécis, nue, de face, la main droite posée sur la hanche, embrasse de la main gauche l'épaule d'un Terme élevé, la dépassant de toute sa tête de faune. Sur le haut du socle les initiales O. U. entrelacées. Dans le fond une esquisse sommaire de buissons. (folgen die Beschreibungen zweier „états".) Da das Blatt nicht das Wort „Exlibris" aufweist, dürfte es vielleicht Anlaß zu Zweifeln gegeben haben, die ich dadurch entkräften kann, daß ich das Blatt von dem Besitzer selbst (ich stand hie und da mit ihm in Briefwechsel) als Exlibris erhalten habe, und er die Exlibriseigenschaft sogar noch deutlicher dadurch gemacht hat, daß er handschriftlich unter das Blatt die Worte schrieb: „Exlibris Octave Uzanne". Hiernach dürften alle Zweifel über Rops als Exlibris-Zeichner gehoben sein. Verwunderlich und bedauerlich ist es nur, daß Rops, dieser Meister der Kleinkunst, der soviele Marken, Vignetten und Titel geschaffen hat, nicht mehr auf dem Gebiete des Exlibris im besonderen gab, was ihm doch als anerkannt trefflichem und fleißigem Buchkünstler nahe genug lag. Aber der umfangreiche Gesamtkatalog über sein Schaffen auf dem Gebiete der Kleinkunst weist außer den oben erwähnten beiden Blättern kein weiteres Exlibris auf.

Carl Fr. Schulz-Euler.

Hat Félicien Rops Exlibris gezeichnet?

Herr Schulz-Euler hat mich in seinen interessanten Ausführungen zweimal als Gewährsmann erwähnt, und da ich auf diese Weise persönlich beteiligt worden bin, so möge mir gestattet sein, im Folgenden auch meine Meinung über die von ihm erörterten schwierigen Fragen darzulegen. Herr Schulz-Euler hat mit Recht die Bemerkung auf Seite 98 meines Exlibrisbuches, das von Rops herrührende Blatt eines französischen Arztes sei möglicherweise erst nachträglich zum Exlibris gestempelt worden, auf das sogenannte Exlibris Dr. Escoube bezogen. Ein anderes als Eignerzeichen dienendes Blatt von Rops war mir damals nicht bekannt. Ich habe absichtlich den Namen des angeblichen Exlibrisherren nicht genannt, weil ich für das meiner Überzeugung nach apokryphe Blatt nicht unnötig Reklame machen wollte; es wurde nämlich damals gerade von



F. Rops, la grande Lyre.

einer Pariser Antiquariatsfirma für einen Frank das Stück angeboten. Schon allein der niedrige Preis musste stutzig machen; für einen Frank pflegt man nicht Originalradierungen eines berühmten Künstlers zu erwerben, zumal wenn es Exlibris sind. Wenn ich mich nicht täusche, befand sich auch in einem späteren Kataloge der Firma eine Bemerkung, welche darauf schliessen liess, dass das Blatt als Exlibris von irgend einer Seite angezweifelt worden war. Leider habe ich den betreffenden Katalog nicht mehr zur Hand. Zudem hatte ich beim Betrachten des Blattes stets die Empfindung, dass die Komposition jeder Einheitlichkeit entbehre, dass sie in zwei ganz unabhängige Darstellungen zerfalle. Ich habe daher stets geglaubt, dass das sogenannte Exlibris Dr. Escoube aus zwei Ropschen Darstellungen durch Hinzufügung der Bücher und des Besitzernamens hergestellt worden sei, sei es von einem Ropsverehrer, sei es von einem spekulativen Antiquar, was ich natürlich nicht entscheiden kann. Die seltsame Unterschrift des Blattes ruft allerdings, wie auch Herr Schulz-Euler bestätigt, den letzteren Verdacht wach. Übrigens erwähnt auch Graf Leiningen im XIV. Bande unserer Zeitschrift (S. 202), daß das Dr. Escoubesche Exlibris, das jeder ernstere Sammler habe, „erst nach dem Tode Rops zu einem Exlibris zurecht gemacht worden sei." Nachdem nunmehr Herr Schulz-Euler nachgewiesen hat, woher die Hauptfigur des Blattes entnommen ist, bleibt wohl kaum noch ein Zweifel daran übrig, daß wir hier kein Ropsches Originalexlibris vor uns haben. Festzustellen wäre nur noch, ob bei dem sogenannten Exlibris Escoube für die Justitia die Ropsche Originalplatte verwendet worden ist, und ob nicht vielleicht auch der Figur des Putto ein Ropsches Vorbild zu Grunde liegt. Interessant wäre es auch zu wissen, ob der angebliche Dr. Escoube wirklich existiert hat, beziehungsweise existiert, ob tatsächlich ein Ropsverehrer dieses Namens das Blatt für seine Privatzwecke hat herstellen lassen oder ob hier ein Erzeugnis eines findigen Antiquars vorliegt. Aber auch im ersteren Falle wird man das Blatt ebenso wenig als Exlibris von Rops ansehen dürfen, wie man etwa das Exlibris Usener den Eignerzeichen von Chodowiecki zurechnen kann.
Nicht unterlassen möchte ich jedoch hervorzuheben, daß das besprochene Blatt in dem Aufsatz Octaves Uzannes „Die französischen Exlibris von Heute" (Zeitschrift für Bücherfreunde, 8. Jahrgang Seite 187) als Arbeit von Rops erwähnt und sogar abgebildet wird. Uzanne sagt dort: „Die grossen Künstler und Radierer schufen nur gelegentlich Eignerzeichen. Unter diesen gehört Félicien Rops noch zu den fleißigsten. Es gibt von seiner Hand Marken für Frau Clapisson, für Dr. Filleau, für Armand Sylvestre, zwei für mich und eine für Dr. Escoube. Letztere stellt Minerva dar, die das Haupt Prud'hommes als Sinnbild des Spiessertums hochhält, während eine Putte die Worte: „Ecce Homais" soufflicrt. Es ist dies ein Wortspiel, in dem an Stelle von „Ecce Homo" „Homais" gesetzt ist, der Name des gewöhnlichen und prosaischen Apothekers, mit dem Flaubert in seiner „Madame Bovary" allem Platten, Banalen, Schwunglosen ein ewiges Denkmal gesetzt hat." Diese Bemerkung Uzannes vermag mich jedoch in meiner Überzeugung von der Unechtheit des Exlibris Dr. Escoube nicht irre zu machen. Denn einmal ist Uzanne zwar einer unserer liebenswürdigsten und amüsantesten buchgewerblichen Schriftsteller, aber kein Exlibrisspezialist, und manche Einzelfragen unseres Gebietes sind ihm unbekannt. Sodann aber scheint mir auch aus der Form seiner Ausführungen hervorzugehen, daß er das Blatt nicht kritisch auf seine Echtheit geprüft, sondern lediglich als vorhanden beschrieben hat.

Ich stimme also bezüglich des sogenannten Exlibris Escoube Herrn Schulz-Euler durchaus bei, dagegen kann ich seinen Ausführungen, wonach Rops zwei andere Exlibris geschaffen hat, nicht beipflichten. Wie aus der oben bereits erwähnten Bemerkung Uzannes in der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ hervorgeht, schreibt dieser unserem Künstler nicht weniger als sechs Exlibris zu. Diese Zahl enthält schon eine wesentliche Einschränkung gegenüber der früheren Ansicht Uzannes über die Tätigkeit von Rops als Exlibriszeichner. Über diese Frage enthält nämlich die bekannte Exlibrisnummer des Studio zwei sich vollkommen widersprechende Angaben. In der Abhandlung über Belgische Exlibris beklagt Fernand Khnopff das Fehlen des Wallonischen Meisters in der Reihe der Exlibriszeichner (Seite 74) und in dem Kapitel „French Book-plates“ schreibt ihm Uzannes im Gegenteil eine umfangreiche Tätigkeit auf unserem Gebiete zu. Er sagt dort (Seite 55) „Félicien Rops the famous Belgian artist, whose recent death we all lament, was interested in this as in every branch of art, and designed and engraved several book-plates. He excuted a beautiful „cartouche“ as an „Exlibris“ for the magazine, „Le Livre Moderne“, in the form of Daphne transformed into a tree with the devise: Semper Libri virescit amor; and apart from this, did numerous vignettes, including one for Madame X. — a cat lying purring on a cushion, with the words „Amica non serva“; one for myself, a young girl loaning against the statue of a faun, with two initiales without device, upon the pediment. Then for his own personal use he did several curious things, including his well-known mark—a pencil crowned with roses, and terminating in a lighted torch, leaning against a skull wearing a foll's cap, the whole encircled by a scroll with his motto: „Aultre ne veulx estre.“ In going through the productions of Féliciens Rops one might discover some twenty or thirty or even forty book-plate vignettes, not to mention numerous publishers' marks designed by him for bibliophiles in Brussels and in Paris etc.

Hiernach wäre Rops also ein sehr tätiger Exlibriszeichner gewesen; es muss dann aber höchst verwunderlich erscheinen, daß in unserer Zeit eifrigster Sammeltätigkeit diese Blätter so vollkommen unbekannt geblieben sein sollten. Ich glaube aber bestimmt, daß die hier von Uzanne gemeinten Arbeiten keine wirklichen Eignerzeichen sind, und hinsichtlich einiger von ihnen glaube ich dies sogar beweisen zu können. Dem Uzanneschen Aufsatz im Studioheft ist als Abbildung auf Seite 52 die „Daphne“ beigegeben; dies Blatt ist aber ganz unzweifelhaft kein Exlibris, sondern ein sogenanntes Signet. Uzanne nennt es auch selbst „a beautiful cartouche as an Exlibris“, und Ramiro bezeichnet es ganz richtig als „Marque pour la publication le livre moderne“ (623 S. 79). Genau das Gleiche gilt übrigens von der auf derselben Seite abgebildeten Zeichnung „l'art et l'idée“ von Robida, auch diese ist ein Signet. Hieraus geht meines Erachtens hervor, daß Uzanne unter dem Ausdruck Exlibris nicht bloß Bucheignerzeichen, sondern auch Signete versteht, wie er ja auch in dem oben bereits erwähnten Absatze seines Aufsatzes die „publishers'marks designed by him for bibliophiles in Brussels and in Paris“, ausdrücklich erwähnt. Was sodann die von Uzanne beschriebene „Vignette für Madame X.“ betrifft, so kann nach der von ihm gegebenen Beschreibung das Blatt wohl schwerlich als Bucheignerzeichen gefertigt sein; ich kenne es übrigens nicht. Das Blatt Ramiro Nr. 217 „La belle madame X.“ ist offenbar nicht gemeint. Die von Uzannes ferner erwähnten „bookplatevignettes“ sind höchst wahrscheinlich identisch mit den zahlreichen von Rops für Bekannte gezeichnete Devisen. (Siehe z. B. Ramiro Nr. 666 bis 675.) In diesem Gedanken

bestärkt mich der Umstand, daß sich unter diesen Devisen auch eine für Armand Sylvestre befindet und daß Uzanne in dem vorhin erwähnten Aufsatze der „Zeitschrift für Bücherfreunde" ein Exlibris Armand Sylvestre aufführt.
Wie bereits hervorgehoben, hat Uzanne in diesem Artikel seine im Studioheft ausgesprochene Ansicht über den Umfang der Tätigkeit von Rops als Exlibriszeichner wesentlich eingeschränkt, denn dort führt er, wie wir gesehen haben, nur noch sechs Exlibris auf. Ich bin leider nicht in der Lage, etwas über die von Rops genannte Arbeit für Frau Clapisson anzugeben. Ebenso wenig ist mir ein Exlibris für Dr. Filleau bekannt, für letzteren hat Rops dagegen mehrere Tischkarten entworfen; nämlich Ramiro Nr. 161 (Seite 138), und 289 (Seite 216). Diese Blätter werden von Ramiro ausdrücklich als Menus bezeichnet, auch Mailiard (Menus et programmes illustrés Seite 252) führt sie als Menus auf. Wohl aber kann ich über die in der „Zeitschrift für Bücherfreunde" erwähnten beiden eigenen Exlibris Uzannes Authentisches angeben; denn der Besitzer hatte die Freundlichkeit mir die Blätter zu senden, als ich ihn unter Bezugnahme auf seinen Aufsatz in der Zeitschrift für Bücherfreunde darum bat. Das eine ist die oben angeführte Daphne, das andere die von Schulz-Euler beschriebene Arbeit Le terme. Hiernach ist sicher, daß diese beiden Blätter tatsächlich als Exlibris gebraucht werden, auf beiden sind zudem die Worte „Exlibris Octave Uzanne" handschriftlich zugefügt. Ebenso sicher ist aber, wie ich bereits angeführt habe, daß die Daphne ursprünglich als Signet und nicht als Eignerzeichen gedacht worden ist, und das Gleiche möchte ich auch für das zweite Blatt annehmen. In seiner Darstellung enthält es nichts, was auf eine Bestimmung als Bucheignerzeichen hinweisen könnte; es ist auch kein Platz für die Einfügung des Besitzernamens oder eines sonstigen Zusatzes gelassen. Die Unterschrift Uzannes ist einfach an den unteren Rand der Darstellung angefügt. Endlich bezeichnet Ramiro das Blatt auch nicht als Exlibris, sondern sagt lediglich: „Pour Octave Uzanne." Ich habe hiernach die Überzeugung, daß das Blatt ursprünglich eine bloße Devise ohne bestimmten Gebrauchszweck war, daß Rops sie aber nicht als Bucheignerzeichen ausgeführt hat. Die Tatsache allein, daß Uzanne das Blatt zu Schutz und Schmuck seiner Bücher verwendet, macht aber Rops noch nicht zum Exlibriszeichner.
Hiernach bleibt als Ropsexlibris nur „la grande Lyre" übrig. Hier scheint ein Zweifel im ersten Augenblick unmöglich zu sein; hat doch Herr Schulz-Euler die mir und wohl den meisten unserer Leser bisher ganz unbekannte Tatsache ans Licht gezogen, daß das bekannte Blatt ursprünglich die Bezeichnung „Exlibris" getragen hat. Trotzdem wage ich zu behaupten, daß auch dies Blatt kein eigentliches Exlibris gewesen sein kann. Herr Schulz-Euler nennt es ein Universalexlibris; darunter versteht man bekanntlich eine figürliche oder ornamentale Kartuche, welche sich auf dem Spiegel eines Buches befindet und zum Einschreiben des Besitzernamens bestimmt ist. Ein eigentliches Exlibris ist solche Kartuche natürlich nicht, denn sie kehrt in allen Exemplaren des Buches gleichmäßig wieder, hat also im Gegensatz zu dem eigentlichen Exlibris nicht die Fähigkeit, einen fremden Ton in die Ausstattung des Buches zu tragen, das Buch als Eigentum einer bestimmten Person zu individualisieren. Es ist kein Eignerzeichen, sondern ein Teil des Buchschmucks, ein Formular, das dem Erwerber des Buches Gelegenheit geben soll, seinen Namen statt auf dem Titelblatt an der Stelle anzubringen, wo ein Exlibrisbesitzer sein Eignerzeichen aufkleben würde. Indessen werden solche Universalexlibris, die stili-

stisch den eigentlichen Exlibris natürlich sehr ähnlich sind, ziemlich allgemein diesen letzteren zugerechnet, und wenn „la grande Lyre" tatsächlich ein solches Universalexlibris wäre, so würde ihr Schöpfer Rops den Exlibriszeichnern zuzuzählen sein. Aber auch die Bestimmung des Blattes als Universalexlibris muß ich in Abrede stellen. Ich habe allerdings nie eins der 40 Exemplare der autographierten Ausgabe der Mallaméeschen Gedichte in der Hand gehabt und weiß daher nicht, an welcher Stelle das Ropsche Blatt dem Buche eingefügt ist. Ich kann mir aber nicht denken, daß es auf dem vorderen Spiegel des Buches aufgeklebt sein sollte. Es wird auch sowohl von Ramiro wie in L'art et le beau trotz der Aufschrift „Exlibris", die nach der dort gegebenen Abbildung ganz klein und verloren in einer Ecke angebracht und offenbar nicht bestimmt gewesen ist, durch Hinzufügung des Namens des Erwerbers ergänzt zu werden, als „Frontispice" bezeichnet. Auch Meier-Gräfe, der das Buch genau beschreibt, nennt la grande Lyre das „Titelblatt" für die merkwürdige autographierte Publikation Mallaméescher Gedichte (Zeitschrift für Bücherfreunde, Jahrgang 1, Seite 295). Was aber meines Erachtens das Entscheidende ist — in der Komposition des Blattes weist nicht das Geringste auf seine angebliche Bestimmung als Exlibris hin. Hören wir die schöne Beschreibung, die Meier-Gräfe von dem Blatte gibt: „Auf hohem Throne sitzt eine nackte Mädchengestalt und hält eine große Lyra, deren Saiten sich in den Himmel verlieren. Es gibt nichts Keuscheres, als dieser nackte Kinderkörper, der so zerbrechlich erscheint, wie — wie ein Vers Mallamées. Zwei feine Händespielen in den Saiten, andere, schemenhafte, knöcherne Totenhände rücken sich von allen Seiten zu der Harfe hinauf, um mitzuspielen. Aber nur der einen Hand gehorcht sie — solange bis auch diese Hand knöchern wird und der singende Dichtermund sich den anderen Schädeln zugesellt, auf denen der Fuß der Muse ruht." Es handelt sich also um eine allegorische Darstellung des dichterischen Schaffens von Standpunkte des Ropsschen Pessimismus und bei der Gestalt der Muse um eine Verkörperung der Mallaméeschen Poesie. Das Blatt hat also dieselbe Aufgabe, die Rops in so vielen seiner zahlreichen Titelblätter gelöst hat, nämlich in einer Komposition die Summe der Empfindugen zusammenzufassen, die in dem Künstler beim Lesen des Buches lebendig geworden sind und die in dem künftigen Leser erweckt werden sollen. Das Blatt soll also gleichzeitig eine stimmungsvolle Einleitung des Werkes sein und eine Essenz seines geistigen Gehaltes geben. Daß Rops das Blatt als Exlibris bezeichnet hat, beweist meiner Überzeugung nach nur, daß der Künstler die Bedeutung des Wortes nicht richtig gekannt hat. Ich glaube, er hat darunter ein Blatt verstanden, daß in der Art der großen Lyra den geistigen Gehalt wiederspiegelt, der in einem Buche liegt und aus dem Buche auf den Leser wirkt.

Ich kann also auch nach dem Aufsatze des Herrn Schulz-Euler die Frage, ob Rops Exlibriszeichner war, nicht in bejahendem Sinne beantworten. Damit soll aber das Verdienst des Herrn Verfassers nicht geschmälert werden. Er hat die interessante Frage zuerst aufgerollt und eingehend behandelt, und wie er mich zu erneutem Nachdenken über das Problem angeregt hat, so wird es hoffentlich auch anderen Lesern gehen. Bei der Bedeutung des belgischen Meisters für die moderne Graphik verdient die Frage gewiß allseitiges Interesse und darum hoffe ich, daß sie in den Spalten unserer Zeitschrift noch öfter behandelt werden wird.

Walter von Zur Westen.


WINTER in BAYERN
Hauptsportplätze bei München:
Ebenhausen (Isartal) Tegernsee
Oberaudorf, Schliersee, Garmisch-Partenkirchen
Berchtesgaden Oberstdorf (Allgäu).
E. ERLER

Erich Erler.

Die angewandte Graphik der Gegenwart.

In der Mitte der neunziger Jahre setzte in Deutschland eine Bewegung ein, die auf die künstlerische Erneuerung des Plakats abzielte. Frankreich, England, Amerika zeigten uns ihre Neuschöpfungen auf diesem Gebiet. Bald folgte eine Reihe jüngerer Künstler diesen Tendenzen und es entstanden jene eigenartigen Werke, die jetzt schon gesammelt und abgeschlossen in Veröffentlichungen vorliegen. Dieser Anschluß an das Leben war nur förderlich. Er zeigte dem Künstler, der nur zu leicht in egoistische Träume sich verliert, wieviel Schätze noch zu heben sind. Und in der Tat ergab sich bald, wie fruchtbar diese Anregungen waren.

Man kann von da ab eine neue Ära der graphischen Kunst rechnen. Was dabei herauskam, war das, was wir die „moderne angewandte Graphik“ nennen, die sich so umfassend und eigenartig entwickelt hat, daß wir hier von einem neuen Stile sprechen können.

Zuerst wurde das Buch, die Ausstattung des Buches, neugestaltet. Wer die guten, alten Drucke kennt, die frühere Jahrhunderte geschaffen haben, weiß, wieviel Schönheit und Eigenart in diesen Blättern bewahrt ist. Und wer daraufhin das Buch der Gegenwart ansah, der mußte erstaunen über die Höhe der Geschmacklosigkeit, die hier erreicht worden war. Man lernte zuerst das Material, das Papier sorgfältiger berücksichtigen. Man wählte es passend in Struktur, Farbe und Wert. Dann wurde man sorgsamer in der Auswahl der Type, die je nach Absicht kräftig oder zart, breit oder schmal sein mußte, aber immer Charakter haben sollte. Weiterhin hieß es, diese Type geschmackvoll zu setzen, das Satzbild geschlossen und prägnant zu formen. Und wer ein übriges tun wollte, stattete das Buch mit künstlerischem Randschmuck aus, ließ Umrahmungen, Vignetten, Kopfleisten und Schlußstücke herstellen. Man lernte darauf achten, daß die Anordnung der Seitenzahlen von Bedeutung sein kann. Das Vorsatzpapier sprach entscheidend mit. So ergab sich mit der Zeit ein neues Bild, das schließlich so vielfältig wurde, daß man heute wieder von einem „modernen Buche“ sprechen kann. Die unmittelbare Berührung mit der anfangs erwähnten Plakatbewegung zeigte sich speziell bei dem Umschlag, dessen Verbesserung zuerst in Angriff genommen wurde. Diese schloß sich eng an die Grundsätze an, die man bei dem modernen Plakate gewonnen hatte.

Eine wesentliche Erweiterung und Unterstützung erfuhren diese Bestrebungen durch die Gründung zweier Zeitschriften, der „Jugend“ und des „Simplizissimus“, die der Technik ganz neue Möglichkeiten eröffneten und dafür sorgten, daß das Auge sich immer mehr an Kühnheiten in Farbe und Linie gewöhnte, die man bis dahin nicht zu bieten gewagt hatte. Es dauerte nicht lange, so machte sich die Praxis diese Anregungen in noch umfassenderer Weise zunutze. Der moderne Künstler, der sich nach Betätigung umsah, fand hier ein weites Feld, das der Bestellung harrte. Bis dahin hielt man diese praktischen Gesichtspunkte für unerheblich. Der Künstler wähnte sich erhaben über diese Kleinigkeiten. Mählich aber sah man ein, daß ein Stück Kultur uns verloren gegangen war, indem wir die Gestaltung der praktischen Dinge so verwildern ließen. Die japanische Kunst lehrte die Achtung vor den unscheinbaren Dingen, die Künstlergeist dennoch veredeln kann. So können wir verfolgen, wie nach und nach die ursprünglich fernliegendsten Dinge wieder Beachtung gewannen. Es hängt damit zusammen, daß die Entwicklung des

modernen Geschäftslebens, die früher nicht entfernt in dem Maße für möglich gehalten wurde, förderlich wirkten. Die Geschäftsanzeige, das Inserat, die Postkarte, der Glückwunsch, die Visitenkarte, das Weinetikett, kurz alle jene kleinen Papiererzeugnisse, die im Alltagsleben eine geschäftliche oder persönliche Benachrichtigung vermitteln, sollten den Stempel künstlerischen Geistes tragen, nicht in dem überflüssigen Sinn, als sollte überall ein fremder Schnörkel angebracht werden, sondern in der neuen Tendenz, die darauf abzielt, aus dem Bedarf, aus der Notwendigkeit, aus der Praxis, aus der Technik einen neuen, prägnanten Stil zu entwickeln.
Naturgemäß stieß diese Bewegung zuerst auf Widerstand. Man wollte in dem alten Geiste weiter wirtschaften. Man meinte, es ginge auch so. Wie leicht aber dieser Widerstand überwunden wurde und daß es möglich war, in wenigen Jahren eine so völlige Umwälzung auf dem Gebiete der angewandten Graphik herbeizuführen, das zeigt schon, auf welcher Seite das Recht war. Und in der Tat genügte schon ein bloßer Hinweis auf die alte Druckkunst, um den Gegner eines besseren zu belehren. Heute, wo diese Bewegung schon so umfassend sich ausgedehnt hat, ist es klar, daß die Tendenz eine gesunde und kräftige war, wie ja niemals etwas, das so nachdrücklich allenthalben sich durchsetzt, schwächlich und ungesund sein kann. Wir sehen darin eine Ausbreitung von Kultur, eine Bereicherung, die uns um so mehr erfreut, als sie dem praktischen Gegenwartsleben dient und also einmal vielen, die sonst nicht mit Kunst in Berührung kommen, einen künstlerischen Eindruck vermittelt und außerdem einer großen Schar von Künstlern, deren Talent die Betätigung auf dem Gebiete der hohen Kunst nicht ersprießlich erscheinen läßt, neue Arbeitsgebiete erschließt. Ja, wir schätzen diese praktische Arbeit des Künstlers oft höher ein, als die ohnmächtigen, fruchtlosen Versuche, in denen sich eine Begabung nutzlos erschöpft. Und wir wissen jetzt, daß es Künstler geben kann, deren besondere Begabung sie hinweist auf das Gebiet der angewandten Graphik, auf dem sie bahnbrechend wirken können, während sie als Bildermaler als talentlos gegolten hätten. Diese Differenzierung unserer Vorstellungen vom künstlerischen Talent kommt nebenbei noch unserer Erkenntnis zu gute.
Die moderne angewandte Graphik ist für die Praxis geschaffen. Sie folgt Gesetzen, Gesetzen der Praxis, der Technik. Und es scheint, als hörte der moderne, in seinen Zielen unsicher gewordene Künstler gern auf diese einfache und natürliche Stimme. Sie gibt ihm Halt, beruhigt ihn, regt ihn an und leitet ihn auf einen sicheren Weg. Diese neue Graphik will der Masse und den Zwecken der Masse dienen. Und der Unterschied gegen früher ist in der Art zu bemerken, wie man das zu erreichen strebt. Früher suchte man nur inhaltlich das Ziel der allgemeinen Verständlichkeit zu erreichen. Man war möglichst trivial, süßlich und schwelgte in allgemein verständlichen Phrasen. Aber schon Wilhelm Busch zeigte den Weg. Er zeigte, daß die Technik hier vorbildlich sein kann und muß. Er fand den neuen, prägnanten Ausdruck. Und die moderne Entwicklung, die der angewandten Graphik einen selbständigen Platz innerhalb des modernen Kunstgewerbes anweist, geht mit Entschiedenheit diesen Weg, der ihr von dem kühnen Pionier gewiesen wurde, der zugleich begann und für seine Art vollendete. Und darum sehen wir heute gerade unter dieser Schar von Künstlern so viel scharf ausgeprägte Talente, von denen jedes in seiner Sprache, mit seinen Mitteln redet, während gleichzeitig das ganze Allgemeingebiet ein Niveau innehält, das Achtung weckt.



Ludwig Hohlwein.

(Vereinigte Druckereien und Kunstanstalten, München.)

Denn auch das ist zu beachten. Geben die technischen Mittel auch einen Halt, einen Hinweis, so sind sie doch nicht einseitig schematische Vorbilder. Die Technik ist wandelbar, sie paßt sich ihrerseits an, sie entwickelt sich. Und sie entwickelt sich den Absichten und Tendenzen der Künstler gemäß. Diesen gibt sie Anhalt. Sie stellen ihr Aufgaben. Nicht der Inhalt also soll den Vorstellungen der Masse angenähert werden, wie es früher üblich war, sondern das Technische, Formale soll den frisch aufnehmenden Sinnen entgegenkommen, die, wenn sie nicht gleich fähig zur Aufnahme sind, dazu erzogen werden. Das heißt: für die Linie bedeutet das einen lebhafteren, dekorativen Schwung, eine Betonung des Prägnanten und Charakteristischen. Die Natur, die tagtäglich in allen Bewegungen und Erscheinungen der Pflanzen, Tiere und Menschen so reiches Material bietet, wird eifriger ausgebeutet. Das schematische Modell, das Vorbild, die Regel verliert an Ansehen und die Erinnerung an die Stile der Vergangenheit, die früher bedrückte schwindet. Die größere Freiheit führt zu größerer Sicherheit. Man hat den Mut zu Wagnissen. Und mit diesem Mut findet man neues.

Für die Farbe bedeutet das ebenfalls einen ganz unschätzbaren Fortschritt. Wie sklavisch wurde sie gehandhabt! Wie flau und zurückhaltend mußte sie sich gebärden! Nun aber haben wir uns wieder daran gewöhnt, in ganzer Schönheit die vollen Reize der ungebrochenen Farbe zu genießen. Unser Auge ist kräftiger geworden, es verträgt mehr. Wir sehen freudiger, frischer. Wir denken gar nicht mehr so sehr an den Inhalt. Wir freuen uns an Farbe und Linie allein. Mit diesen beiden Faktoren arbeitet die angewandte Graphik; aus dem Zusammenwirken dieser beiden geht das hervor, was wir den Stil in der modernen Graphik nennen können.

Die Vielseitigkeit der Talente, die auf diesem Gebiet arbeiten, überrascht. Doch sollten hier nur die allgemeinen, historischen und technischen Bedingungen klargelegt werden. Jede Ausstellung bietet Gelegenheit, die Probe aufs Exempel zu machen. Und oft sind diese kleinen, graphischen Nebenabteilungen die erfrischenden Oasen in dem gleichmäßig langweiligen Ganzen, das die Bildersäle darstellen. Diese mit Gegenwartsleben und Gegenwartsstreben erfüllten Werke unvoreingenommen zu betrachten, dazu soll diese Erörterung anregen.

Ernst Schur.

Max Bucherer und Otto Ubbelohde.

Max Bucherer und Otto Ubbelohde — die Zusammenstellung wird manchen Leser, der die Arbeiten dieser Künstler kennt, zunächst lebhaft befremden, denn die Kunstweise der Beiden hat nichts Verwandtes. Auch örtliche Beziehungen bestehen nicht, denn Bucherer ist Schweizer und in Basel aufgewachsen, Otto Ubbelohde ist Hesse und lebt in Goßfelden bei Marburg. Die Zusammenstellung hat auch in der Tat einen rein äußerlichen Grund. Die Arbeiten der beiden Zeichner füllen nämlich die beiden ersten Bände einer Serie „Moderne Exlibris-Künstler,“ die bei unserem Mitgliede, dem Verlagsbuchhändler Carl Fr. Schulz-Euler in Frankfurt a. M. erscheinen soll. Zunächst ein paar Worte über die äußere Ausstattung der neuen Publikation. Sie ist als gefällig und vornehm zu bezeichnen. Ein Halb-Pergamentband mit goldgepreßter Titel-



Otto Ubbelohde.

vignette umschließt Quartblätter von kräftigem dunkelgrauem Karton; auf diesem sind die Exlibris lose aufgelegt. Der Eindruck ist ein höchst günstiger, die Aufmachung könnte manchem Sammler als Vorbild dienen. Von den bisherigen Ausgaben der Arbeiten einzelner Exlibris-Künstler, wie z. B. Bernhard Wenigs, Hermann Hirzels, Willy Geigers unterscheiden sich die Bände der neuen Serie in einem wesentlichen Punkte. Jene waren Bücher, in denen die Exlibris abgedruckt waren, diese sind Spezialsammlungen der Exlibris selbst. Das ist, wie gesagt, für Deutschland etwas Neues, nicht allerdings auch für England, wo bereits im Jahre 1900 die Book-plates Gordon Craigs in ganz ähnlicher Ausstattung herausgegeben worden sind (Book-plates from the signe of the Rose, Hackbridge 1900). Das Craigsche Buch wird auch wohl das Vorbild für die vorliegenden Bände abgegeben haben. An Gordon Craig wird man auch sonst erinnert, wenn man Bucherers Exlibris durchmustert. Craig wie Bucherer führen ihre Eignerzeichen in Holzschnitt aus; beider Arbeiten haben einen primitiven Charakter. Sonst bestehen freilich erhebliche Unterschiede. Craig ist kräftig und bestimmt, auch in der Farbe, er strebt nach der Buchmarke, dem prägnanten Eignerzeichen. Er will gewissermaßen moderne Wappen schaffen, die von allen Regeln und Formen der historischen Heraldik vollkommen frei sind. Er gibt dem Kaufmann als Symbolum ein Schiff, einer Dame ihre Lieblingsblume, der Schauspielerin Ellen Terry eine Planskizze ihres Landsitzes; alles in möglichst knapper Stilisierung. Bucherers Zeichnungen dagegen gehen mehr in die Breite, auch da, wo er rein ornamental ist. Sie zeigen meist zarte, leise Farbentöne, während Craigs Blätter durch ihre kräftigen Farben eine momentane, wenn ich so sagen darf, plakatmäßige Wirkung ausüben sollen. Wenn die Einführung von Ludwig Finkh Bucherer als Lyriker feiert, so kann man seine Verschiedenheit von Craig am besten dadurch bezeichnen, daß man diesen einen Epigrammatiker nennt. Übrigens liegt in der Farbengebung wohl der Hauptreiz der

Otto Ubbelohde.





Otto Ubbelohde.

Buchererschen Exlibris. Es handelt sich nicht wie bei Craig um Handkolorierung, sondern es sind drei- und vierfarbige Holzschnitte. Bucherer hat die Schule der Japanischen Farbenholzschnitte mit Erfolg durchgemacht. Mit seinen leisen träumerischen Farben erzielt er höchst aparte und liebenswürdige Wirkungen. Ich nenne die Eignerzeichen von Robert Weise, Dr. Didi Freudweiler, Dr. Ludwig Finkh und das des Herausgebers C. F. Schulz-Eulers. Besonders das letztere Blatt ist charmant. Auf einer Veranda sitzt der Exlibrisherr, ein voller Rosenstrauß steht vor ihm auf der Ballustrade, er blickt vom Buche auf und sieht auf der Wiese Frau und Kind. „Nur ein Gedanke da, du bist mir nah —“ lautet die Aufschrift. Aber ein Bedenken kann ich nicht unterdrücken, wie würde das Blatt unfarbig wirken? Bei manchen Arbeiten Bucherers stört mich eine zeichnerische Primitivität, von der ich nicht immer sicher bin, ob sie ganz gewollt ist. Was Ludwig Finkh dem Künstler nachrühmt, sind hauptsächlich Vorzüge, die nicht auf rein künstlerischem Gebiete liegen. „In seinen Blättern ist noch der Atem des Holzes, der ihm den Schnitzstock gab, sein Blühen und sein Sommer und die Farbe der Wiesenblumen, die um den Baum standen, und die Musik der Vögel, die darauf sangen.... Er verleiht dem stummen Holz eine Sprache, die köstlich ist, wie der Mund einer Geliebten.“

Otto Ubbelohde.



Max Bucherer ist noch sehr jung, er ist erst am 8. Juli 1883 geboren. Wer möchte vorher sagen, wie er sich einmal in Zukunft entwickelt. Otto Ubbelohde ist dagegen erst als gereifter Künstler zum Exlibris gekommen. Sein eignes Blatt, das das Buch eröffnet, mag etwa acht Jahre zurückliegen, und seitdem hat sich seine Weise nicht mehr wesentlich verändert. Auch er ist überaus einfach, aber es ist eine Einfachheit, die von Primitivität nichts weiß, es ist die Einfachheit echter Grösse. Er ist ein Meister in der Kunst des richtigen Weglassens, aber seine Manier hat nichts flüchtiges,

skizzenhaftes, er wirkt stets dekorativ. Großzügigkeit rühmt ihm die Einführung nach, und das ist das rechte Wort, um seine Weise zu bezeichnen. Die prächtige Gruppe der Mutter mit ihren drei Kindern auf dem Exlibris Leony Soltmann ist mit ein paar Linien hingestellt, und doch hat das winzige Blättchen mehr grossen Stil, als manche umfangreiche Schöpfung. Ubbelohde sieht die großen Linien der Landschaft, der Personen, nur sie gibt er wieder, und so erlangt das Schlichte und Alltägliche Würde und Grösse durch seine Darstellung. Um Grösse zu finden, braucht er nicht nach Griechenland oder Rom zu reisen, braucht er nicht die Götter des Olymps zu bemühen, er findet Größe in seiner Heimat. „Und die Sonne Homers, siehe, sie lächelt auch uns“, hat er auf sein Exlibris geschrieben, und dieser Wahlspruch steht über seinem ganzen Schaffen. Er ist der echte Künstler seiner hessischen Heimat, deren Landschaft auf seinen Exlibris immer wiederkehrt. Wenn er einmal weiter in die Ferne schweift, wie auf der größeren Exlibrisradierung von August F. Amman, dann wirkt er nicht so günstig. Meist aber bleibt er in seiner Heimat, und es ist interessant zu verfolgen, wie die Stimmung der Landschaft durch die figürlichen Beigaben betont wird, wie die Stimmung der Personen sich in der Landschaft wiederspiegelt und umgekehrt. Unter den rein landschaftlichen Eignerzeichen ist wieder das von C. F. Schulz-Euler eins der allerschönsten. Wer möchte bei einem solchen, von echter Stimmung erfüllten Blatte die zunächst gewiß berechtigte Frage aufwerfen, ob eine solche rein landschaftliche Darstellung im eigentlichen Sinne noch ein Exlibris ist. Aber damit komme ich auf die Frage nach der Berechtigung rein landschaftlicher Exlibris überhaupt, und das ist ein weites Feld, würde Fontanes Herr von Briest sagen. Vielleicht kann ich auf diese Frage später einmal ausführlich zurückkommen. Ich will schließen, indem ich allen unseren Mitgliedern das Ubbelohdesche Exlibrisbuch warm ans Herz lege. Ubbelohde gehört zu den wenigen Exlibriskünstlern, deren Arbeiten mir mehr als bloßes Interesse einflößen. Man findet heute soviel falsche Pose auch in künstlerischen Arbeiten, daß es wahrhaft wohl tut, einem Künstler zu begegnen, der mit ungesuchter Schlichtheit Größe des Stils vereinigt.

Noch einen kleinen Wunsch möchte ich dem Herausgeber unterbreiten. Ich bin sehr damit einverstanden, daß in die Exlibrismonographien keine eingehenden Würdigungen der betreffenden Künstler eingefügt werden, aber wäre es nicht besser, wenn an Stelle der kurzen kritischen oder teilweise auch panegyrischen Vorreden einige Mitteilungen über den Lebensgang des betreffenden Künstlers gegeben würden? Sehr wünschenswert wäre auch, wenn die Entstehungszeiten der einzelnen Blätter angegeben und diese möglichst in chronologischer Reihenfolge angeordnet würden. Walter von Zur Westen.

Danksagung.

Bevor das erste von mir herausgegebene Heft unserer Zeitschrift in mannigfach veränderter Gestalt in die Welt hinausgeht, ist es mir Wunsch und Pflicht, allen denen zu danken, die zu Inhalt und Schmuck beigetragen haben, den Herren Verfassern der Aufsätze, ferner unserm Ehrenmitgliede, Herrn Professor E. Doepler d. J., der den Titelkopf der Zeitschrift ebenso wie den der „Mitteilungen“ gezeichnet hat, Herrn Pro-

fessor Adolf M. Hildebrandt, dem wir die wirkungsvolle Vignette des Umschlags zu danken haben, Herrn Karl Klingspor, der die Schrift des Umschlags beschafft hat, den Schriftgießereien Gebrüder Klingspor zu Offenbach a. M. und J. C. Genzsch & Heyse in Hamburg, die prächtige Beilagen gestiftet haben, Herrn Hoflieferanten Georg Starke-Görlitz, der den farbigen Druck des Exlibris Kronenberger und Herrn Amman, der sein den Mitteilungen beigegebenes Exlibris von L. Rheude geschenkt hat, Herrn Professor v. Töply, der die Platte seiner Kolbschen Radierung zur Verfügung gestellt hat, endlich allen Exlibriszeichnern und -Besitzern, die Klischees zum Abdruck freundlichst geliehen haben.

Seit ich im Jahre 1896 das erste Feuilleton für die Nationalzeitung verfaßte, habe ich mancherlei geschrieben, Aufsätze und Bücher, habe auch stets die Illustrationen selbst ausgewählt. Aber zum ersten Male hatte ich hier die Ausstattung eines Druckwerks in allen Einzelheiten, Papier und Umschlag, Type und Satz, Auswahl wie Anordnung der Abbildungen selbst zu bestimmen. Aller Anfang ist schwer, zumal wenn nicht allzu große Mittel aufgewendet werden dürfen; möge dieser Gesichtspunkt bei Beurteilung des Geleisteten berücksichtigt werden.

Walter von Zur Westen.

INHALTS-VERZEICHNIS VON HEFT EINS

Dies Heft ist von W. von Zur Westen-Berlin, Schönebergerufer 36c im Auftrage des Exlibris-Vereins bei C. A. Starke-Görlitz, der auch den Druck besorgt hat, unter redaktioneller Mitwirkung des verantwortlichen Schriftleiters Dr. H. Brendicke, Berlin W., Winterfeldtstrasse 24 herausgegeben worden. Die Vignette des Umschlags ist von Professor Ad. M. Hildebrandt-Berlin, der Titelkopf von Professor E. Doepler d. J.-Berlin, die Schrift des Umschlags in der Schriftgießerei Gebrüder Klingspor-Offenbach a. M. gezeichnet worden. Der Druck ist in der Römischen Antiqua der Schriftgießerei J. C. Genzsch & Heyse-Hamburg unter Verwendung von H. Vogeler gezeichneter Vignetten der Schriftgießerei Gebr. Klingspor-Offenbach a. M. ausgeführt worden. Das Papier lieferte Berthold Siegismund-Leipzig.

Georgius Artopœus . S · Theol: doctor.



EXLIBRIS, BUCHKUNST UND ANGEWANDTE GRAPHIK

17. Jahrgang 1907. Heft 2: September.

Ein Exlibris des Georgius Artopäus.

Das Original des nebenstehend abgebildeten farbenprächtigen Renaissanceblattes ist einem alten, stark defekten, hölzernen Buchdeckel aufgeklebt, den unser Mitglied Herr Ammann kürzlich in München erworben hat. Seiner Freundlichkeit verdanke ich die Möglichkeit dies bisher m. W. ganz unbekannte Blatt unsern Lesern vorzuführen.

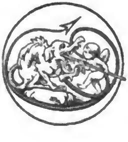
Als im Jahr 1556 der Doktor der Gottesgelehrtheit Georg Artopäus dies schöne Eignerzeichen einem Buche einfügte, war er Pfarrer in Kreuznach. Von dort ist er dann 1580 als Dompfarrer und Kanonikus an der Liebfrauenkirche nach Mainz übergesiedelt. Auch eine theologische Professur an der dortigen Universität hat er in der Folgezeit bekleidet. Fortan hat er in Mainz gelebt und gewirkt bis zu seinem am 16. Mai 1588 erfolgten Tode. Von seinen Taten wissen wir nur, daß er im Jahre 1585 die Errichtung einer prächtigen Domkanzel beim Kapitel beantragt und durchgesetzt hat. Hoffen wir, daß er noch mancherlei andres Nützliches vollbracht hat; sonst würde der Senior der theologischen Fakultät, der Kanonikus Christian Agricola, der ihm am 28. Mai 1588 in der Augustinerkirche zu Mainz eine feierliche Gedächtnisrede gehalten hat, keine leichte Aufgabe gehabt haben.

Vielleicht kommen manchem unserer verehrlichen Mitglieder Name, Lebensgeschichte und Wappenzeichen des wackeren Artopäus einigermaßen bekannt vor. Nun, das wäre nicht besonders merkwürdig; ist doch alles, was ich soeben von seinen Schicksalen erzählt habe, einem Aufsatz entnommen, den Herr Stiebel im fünfzehnten Jahrgang unserer Zeitschrift veröffentlicht hat (S. 148 ff.); ist doch dort auch bereits ein Exlibris desselben Bücherfreundes in farbiger Nachbildung erschienen. Freilich, mit unserem heutigen Blatte kann es sich weder an Größe noch an Schönheit messen. Es ist ein in Holzschnitt ausgeführtes Wappen mäßigen Umfangs, umgeben von einem Akanthuskranze, der dem Zeichen etwas von dem Charakter einer Marke oder eines Siegels gibt. Innerhalb des Kranzes steht über dem Schilde die Jahreszahl 1545. Unter dem Wappen ist in Typendruck ein Vers angebracht, der die Bedeutung der Wappenzeichen, des Sterns und der Bretzel angibt, vielleicht auch nur dem bereits ererbten Wappen eine theologische Deutung

gibt: „Aurea Stella meum, panisqu' insigne decorat. Denotat hic curam corporis: illa animae. Prima mihi coeli, victus sit cura secunda. Atqû' ita te dignus, Christe minister ero." Dieser selbe Vers steht übrigens auch unter dem heute abgebildeten Zeichen und zwar handschriftlich; leider konnte er mit Rücksicht auf das Format unserer Zeitschrift nicht mit reproduziert werden, da sonst eine Verkleinerung der jetzt in Originalgröße wiedergegebenen Komposition hätte eintreten müssen. Gern habe ich auf Wiedergabe der erbaulichen Betrachtungen verzichtet, mit denen Artopaeus unbegreiflicherweise den ganzen vom Künstler freigelassenen Raum des Blattes angefüllt und dadurch die Wirkung der Darstellung wesentlich beeinträchtigt hat.

Das Original unseres Blattes habe ich nur wenige Minuten vor Augen gehabt und habe bei dieser Gelegenheit leider nicht daran gedacht zu prüfen, ob es sich um einen Holzschnitt oder eine Handzeichnung handelt. Herr Hoflieferant Starke, in dessen Anstalt die Nachbildung hergestellt worden ist, ist bei der auf meine Bitte vorgenommenen Untersuchung zu keinem ganz sicheren Ergebnis gelangt, glaubt aber bestimmt, das wir eine Originalzeichnung vor uns haben. Für diese Annahme scheint auch mir die in manchen Einzelheiten, z. B. der Darstellung der Hände und Füße ziemlich flüchtige Manier des Blattes zu sprechen; hätte es sich um eine Vorlage für einen Holzstock und nicht nur um ein Einzelblatt gehandelt, so würde ein so geschickter Künstler, wie der Meister unseres Eignerzeichens war, gewiß mit größerer Korrektheit gearbeitet haben. Artopäus mag im Jahre 1556 ein hervorragend kostbares Werk erworben haben, für das ihm seine sonst verwendete Marke zu einfach erschien, das er aus seinen übrigen Bücherschätzen besonders herausheben wollte. So ließ er auf der Innenseite des Deckels die hier wiedergegebene Arbeit anbringen, deren Künstler den Verfertiger des früheren Blattes weit überragt. Man vergleiche nur, wie viel eigenartiger und dekorativ wirksamer der Akanthuskranz, wieviel gefälliger der Wappenschild und die Bretzel gestaltet sind. Und vor allem betrachte man die trotz einzelner Flüchtigkeiten ganz prächtige hieratisch-feierliche Gestalt des Engels, die nicht wie eine willkürliche Zutat, sondern wie ein notwendiger Bestandteil der Komposition erscheint. Recht geschmackvoll ist auch die Kolorierung des Blattes, die gewiß von dem Verfertiger der Zeichnung selbst ausgeführt sein wird. Wer aber mag dieser gewesen sein? Wir wißen es nicht, und warum sollen wir uns auf das Raten verlegen, wenn absolut kein einigermaßen zuverläßiges Ergebnis zu erhoffen ist? Sicherlich aber gehörte er zu den hervorragenderen Meistern der mit zeichnerischen Talenten so reich gesegneten Zeit der deutschen Renaissance. Nur selten findet sich heute ein Bucheignerzeichen von so bedeutendem Kunstwert aus dieser Epoche, das nicht schon veröffentlicht wäre. Um so mehr haben wir dem glücklichen Besitzer des Blattes zu danken, daß er uns sein wertvolles Besitztum zur Nachbildung in unserer Zeitschrift zur Verfügung gestellt hat.

Walter v. Zur Westen.



Verschiedenes aus der Sammlung H. E. Stiebel.

In unserer Zeitschrift Band VIII (1898) ist zwischen Seite 32 und 33 ein Exlibris des Dr. theol. Johann Marbach aus Straßburg im Elsaß, ein um das Jahr 1550 entstandener Holzschnitt mit der Darstellung des Kampfes zwischen Goliath und David, abgebildet. Es wird von Graf Leiningen dort als verhältnismäßig selten bezeichnet. Weit rarer



Exlibris Baumgärtner.

wie dieses Blatt scheint mir aber das kleine Zeichen desselben Inhabers zu sein, welches in diesem Hefte wiedergegeben ist. Die Darstellung in der Mitte ist der des großen Blattes sehr ähnlich; nur trägt der Riese Goliath einen anderen Helm und auch in der sonstigen Bewaffnung finden sich einige kleine Verschiedenheiten. Dagegen ist die sehr hübsche Umrahmung dieses kleinen Zeichens ganz abweichend von der des großen. Auf keinem

der beiden Exlibris findet sich eine Künstlersignatur; doch ist es sehr wahrscheinlich, daß beide entweder von Tobias Stimmer, der um diese Zeit in Straßburg wirkte, oder von einem seiner Schüler stammen. Die vielen Buchillustrationen, die der genannte Künstler für mehrere Druckereien Straßburgs lieferte, sind meistens von Umrahmungen in dem Stile der Marbachschen Exlibris umgeben.

Über den Besitzer teilt Graf Leiningen a. a. O. folgendes mit: Johann Marbach ist am 24. August 1521 zu Lindau am Bodensee geboren, er besuchte anfangs dort die Schule



und studierte von 1539 an in Wittenberg Theologie und zwar als einer der Haus- und Tischgenossen Dr. Martin Luthers. Im Jahre 1541 promovierte er in Wittenberg zum Magister, kam 1543 als Subdiakon nach Jena, disputierte unter dem Vorsitze Luthers zu Wittenberg und wurde noch 1543 Doctor theologiae. Da das Exlibris diesen Titel trägt, kann es somit nicht vor 1543 entstanden sein. 1545 ging Marbach als Prediger nach Isny und wurde bald darauf, noch 1545, Diakon an der Nikolai-Kirche zu Straßburg im Elsaß. Hier wurde er immer mehr der Führer der Straßburger Lutheraner; 1551 war er einer der Abgesandten Straßburgs zum Tridentiner Konzil; nach seiner Rückkehr wurde er 1552 Professor der Theologie und Präsident des Straßburger Kirchenkonvents, Dekanus collegii Thomani und Ephorus der Akademie. Nennt ihn auch Melanchthon einen Mann, der nur „mediocriter doctus", ein nur mittelmäßiger Gelehrter sei, so war er doch stets von großem Eifer und großer Kampflust beseelt; als Lebensaufgabe hatte er sich die Beseitigung der Tetrapolitana und aller zum schweizerischen Typus neigenden Lehrweise



Aus der Sammlung H. E. Stiebel.



und Liturgie gesetzt. 1555 verdrängte er aus Straßburg den französischen Prediger Garnier, 1556 den Petrus Martyr Vermigii und 1563 den reformierten Professor Zauchi. 1556 und 1557 bezw. 1570 half er auch an der Einführung der Reformation in der Kurpfalz mit. Johann Marbach starb am 17. März 1581 zu Straßburg.

Für Mitglieder der Familie Kress von Kressenstein ist eine große Anzahl zum Teil sehr schöner Exlibris angefertigt worden, von denen nur wenige bis jetzt abgebildet wurden. Von ihnen befinden sich in meiner Sammlung allein 25 verschiedene, überdies sind mir aus anderen Sammlungen noch einige weitere Blätter bekannt geworden. Die Exlibris der Familie Kress von Kressenstein sind häufig mit Stammbäumen oder Ahnenwappen, mit Ansichten von Familienschlössern oder von Geburtsorten der Exlibrisherren versehen. Ein bisher noch nirgends erwähntes Kresssches Exlibris aus meiner Sammlung ist hier abgebildet, das des Wilhelm und der Clara Kress von Kressenstein. Ein anderes Blatt, das dieselben Inhaber hat, hat Leiningen auf Seite 177 seines Werkes über deutsche und österreichische Bibliothekzeichen wiedergegeben, das er im Anschluß an Warnecke dem Augsburger Stecher Raphael Custos zuschreibt. Gleich diesem Exlibris stammt auch das hier wiedergegebene Blatt aus dem Jahre 1645, ist aber sicherlich zuerst entstanden. Die Umrahmung fehlt bei diesem früheren Blatt, sie wurde auf einer neuen Platte unter Einführung des älteren Stammbaum-Exlibris später gestochen. Das Blatt ist ebenso wie das bei Leiningen abgebildete unsigniert.

Von der berühmten Nürnberger Familie Baumgärtner hat Warnecke eine Anzahl Exlibris aufgeführt. In meiner Sammlung befinden sich noch drei nirgends erwähnte Zeichen, von welchen ich eins hier den Lesern vorführe. Welchem Mitgliede der Familie das Blatt angehört, konnte ich nicht ermitteln, auch ist weder eine Künstlersignatur noch eine Jahreszahl vorhanden. Die Darstellung ist zwar gegenständlich interessant, aber in der Ausführung zu sehr gedrängt, und auch der Stich läßt auf keinen hervorragenden Künstler schließen. Das Blatt mag wohl Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

Als vierte Neuheit bringe ich schließlich das Exlibris des Johannes Schenck von Grafenberg. In dem dritten Hefte des vorjährigen Jahrgangs dieser Zeitschrift hat Graf Leiningen-Westerburg ebenfalls das Exlibris eines Schenk veröffentlicht, der aber einer ganz anderen Familie angehört. Das Wappen ist ein anderes, auch ist der Name anders geschrieben, endlich ist es älter als das hier abgebildete Blatt. Auch unser Schenck führt ein redendes Wappen; denn sowohl auf dem Schild, wie auf dem Helm erblickt man eine Schenkkanne. Unser Blatt ist ein Kupferstich, der etwa in der Zeit von 1560 bis

1570 entstanden sein mag; eine Künstlersignatur ist nicht vorhanden. Über den Besitzer kann ich folgendes mitteilen: Schenck ist am 20. oder 21. Juni 1530 zu Grafenberg geboren und war einer der angesehensten Ärzte seiner Zeit. Er machte seine Studien in Tübingen, besonders als Schüler von Schegk und Fuchs, erwarb 1554 daselbst die Doktorwürde, ließ sich als Arzt in Straßburg nieder, wurde schon kurze Zeit danach als Stadtphysikus nach Freiburg im Breisgau berufen und war hier als solcher bis zu seinem am 12. September 1598 erfolgten Tode unermüdlich tätig. Sein mit Recht berühmtes Hauptwerk ist betitelt: Paratereseon sive observationum medicarum rararum, novarum, admirabilium et monstrosarum volumen etc. (Freiburg 1584—1597 7 Bände und viele weitere Ausgaben, zuletzt Lyon 1644). In dem Paratereseon gibt Schenck eine Zusammenstellung der wichtigsten seit Hippokrates veröffentlichten Beobachtungen über die Krankheiten der einzelnen Körperteile unter Hinzufügung vieler von ihm selbst und von seinen Freunden gewonnener Erfahrungen, wobei er hauptsächlich der pathologischen Anatomie seine Aufmerksamkeit widmet. Sein Sohn Johann Georg Schenck praktizierte zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Hagenau im Elsaß, wo er um 1620 starb. Er veranstaltete eine Ausgabe der berühmten Schrift seines Vaters und veröffentlichte selbst eine Anzahl Arbeiten. (Siehe allgemeine deutsche Biographie Band 31 S. 58, Dictionnaire historique de la médicine Band IV, 208, Biographisches Lexikon hervorragender Ärzte herausgegeben von A. Hirsch, Band V, 215.)

Heinrich Eduard Stiebel.

Nochmals das Blatt Cussen.

Wir kommen auf das interessante und hervorragende Blatt, welches unser verstorbenes Ehrenmitglied zweimal behandelte, (vergl. unsere Zeitschrift Band X, Heft 4 und Band XV, Heft 6) zurück und erlauben uns, dazu noch eine Ergänzung zu bringen. Vor allem glauben wir, es habe Graf Leiningen den Namen des Lilienwappens durch Rietstap richtig gestellt, wenn gleich die Schreibweise: „Cussen" ungenau ist. Denn so wurde dies Geschlecht bei uns niemals geschrieben, sondern nach Angabe guter und zuverlässiger Quellen: Chusen oder noch richtiger Kuosen (Kuser) ausgesprochen: Kuoser. Dieser Geschlechtsname existiert noch jetzt im Kanton Zürich. Schon im Jahre 1900 vermutete Graf Leiningen, dieses Blatt könnte schweizerisch sein und stellte dies durch Rietstap fest. Nun war mit dem Namen auch Zürich als Ort der Herkunft rasch gefunden und Nachforschungen ergaben, daß in den Züricher Wappenbüchern die Kuoser in dem Tal die Lilie im Schilde führen. Das grundlegende Wappenbuch Dietrich Meyers zeigt zwar eine etwas veränderte Helmfigur, nämlich einen geharnischten Mann ohne Lilie auf der Brust. Da wir jedoch wissen, wie sehr diese Helmzierden variieren und wie frei in ihren Entwürfen Zeichner und Glasmaler damit umgegangen sind, so beirrt uns diese kleine Abweichung nicht im geringsten.

Durch Herrn Carl Stiehler in Zürich hat nun Graf Leiningen den Versuch gemacht, zu dem Blatte einen persönlichen Träger zu finden. Uns scheint, dieser Versuch sei mißlungen und zwar deshalb, weil er von einer ganz unrichtigen Auffassung des Alters des Blattes ausgegangen ist. Er hat schon 1900 daran festgehalten, daß dieses Blatt mindestens auf

das Jahr 1500 hinaufzurücken sei, ja eher noch etwas älter wäre. Es tut uns leid, weder diese Ansicht noch ihre Begründung irgendwie teilen zu können. Wer die Entwicklung der schweizer Glasmalerei kennt und mit ihr die zahllosen dazu noch vorhandenen Entwürfe, die man Visierungen nennt, der kommt unbedingt dazu, dies Blatt mindestens auf 1550 hinabzurücken oder gar noch 10 bis 15 Jahre später zu datieren. Wir möchten für unsere Behauptung den Beweis nicht schuldig bleiben: Vor allem schon die Schildform; eine solche war im Anfange des 16. Jahrhunderts gar nicht üblich. Und erst die Helmdecke, die war ja 1500 immer noch stark gothisch, und hier ist davon keine Spur mehr. Und gar die aus der einstigen Architektur hervorgegangene Umrahmung, die geht erst recht über 1550 hinab. Damit stimmt auch der Helm und erst recht die Helmzierde. Nein, diese Figur mit dem unglücklichen linken Arm muß jünger sein. Und dann die Waffe, die der Mann führt! Mit der Zeichnung derselben ist der Künstler entschieden vorangeeilt, wie ein Prophet. In meinem Korridor hängen etwa 40 alte auserlesene Stangenwaffen von der Dornacherzeit bis zum Übergang, alle Stylformen der Hellebarden verschiedener Epochen genau bezeichnend. Aber die Waffe, die der Mann auf unserm Blatte führt, ist ein Kind des 17. Jahrhunderts. Nicht daß ich damit sagen wollte, unser Blatt sei noch einmal hundert Jahre jünger, bewahre; nur soviel, daß diese Form damals noch nicht vorkam und auf der freien Phantasie des Künstlers beruhte. Ich rücke somit das Blatt mit gutem Gewissen auf 1550—70 hinab und damit sind auch Dr. Angst, der frühere Direktor des Landesmuseums, dieser gründliche Kenner der schweizerischen Glasmalerei und Andere einverstanden. S. V. S. dürfte am ehesten eine Sentenz sein, die vielleicht einmal ein glücklicher Zufall aufdeckt, und die Eule sehen wir mit dem Grafen Leiningen als Symbol der Weisheit an, sofern sie nicht nur ein dekoratives Ausstattungsstück ist.

Einmal dies festgestellt, ist es auch nicht schwer, sich nach einem andern Besitzer dieses Blattes umzusehen. Herr Dr. Keller-Escher in Zürich ist uns dabei in freundlichster Weise an die Hand gegangen und ist zu folgenden Ergebnissen gelangt. Er schreibt: „Die Familie von Cunsheim (Flurname bei Küsnacht) (Kuser) später Chuosen oder Kuosen genannt, war schon 1430 in Zürich verbürgert. Sie erlosch im Jahre 1638. Den Wohlstand der Familie begründete der 1531 gefallene Zunftmeister zur Meise Jost von Cuosen. Seine beiden Söhne Beat 15..—1560 und Jost 1532—66 führten den Junkertitel und machten vornehme Heiraten. Ersterer nahm eine von Roggwyl, letzterer eine Tochter des reichen Bürgermeisters von Cham. Jost zog 1554 von der Meisenzunft zu den Junkern auf die Constaffel. Beide Brüder können nun als Besitzer in Betracht kommen, besonders der letztere.

Wenn wir nun nicht mehr an Holbein als ausführenden Künstler denken dürfen, so müssen wir in Zürich Umschau halten. Was läge nun näher als an Jost Amman zu denken, der erst 1566 nach Nürnberg übersiedelte. Aber Sicherheit haben wir absolut nicht. Wir wollen nicht vergessen, daß auch die Froschauersche Offizin zur Illustrierung ihrer Bücher eine Reihe vorzüglicher Holzschneider beschäftigte und daß der künstlerische Wert unseres Blattes keineswegs so hoch anzuschlagen ist, daß wir durchaus auf eine erste Größe fahnden müßten. Das Blatt kommt mir in der großen Reihe seiner zeitgenössischen Brüder eher mittelmäßig vor. Daß es auf den Grafen Leiningen etwas fascinierend gewirkt hat, wundert mich nicht, überragt es doch als Exlibris ungezählte seiner Geschwister um mehr als Haupteslänge. Das Blatt ist nur ein Beweis dafür, welch hohen Rang im 16. Jahrhundert

unsere schweizer heraldischen Künstler eingenommen haben und daß auch die schwächeren von ihnen recht Gutes leisteten, dessen wir uns heute noch erfreuen.
Zum Schlusse noch zwei Punkte. Vor Jahren habe ich irgendwo geschrieben, es sei seitsam, daß von der so reich entwickelten Kunst der Glasmalerei nichts für die Exlibris abgefallen sei; mit anderen Worten, daß wir im 16. Jahrhundert nicht eine ganze Reihe von Exlibris-Blättern finden, die von diesem Einflusse zeugen. Hier haben wir ein Beispiel, allerdings ein recht seltenes. Aber es gab sicher noch andere, doch sind sie verloren gegangen. Und ferner! Es wäre sehr wünschenswert, wenn das analoge Blatt der Sammlung Franks zum Vergleiche mit unserm defekten herangezogen werden könnte. Vor Jahren, noch vor Herausgabe von Band I der schweizerischen Bibliothekzeichen habe ich, auf dem handgeschriebenen Katalog der Schweizerblätter der Sammlung Franks fußend, unter guter Protektion versucht, einige mir fehlende Blätter zur Ansicht zu erhalten. Aber da war in London alle Mühe vergeblich. Es wird auch jetzt nicht möglich sein. Gegen solche Schwierigkeiten habe ich schon oft angekämpft, allein vergeblich. Die Museen und Bibliotheken haben ihre Satzungen, und man ist in unsern Tagen furchtbar ängstlich und mißtrauisch geworden und wittert oft Unheil. L. Gerster.



Hans Thoma.

Hans Thomas Gebrauchsgraphik.



Bei Hans Thomas Gebrauchsgraphik muß man von vornherein im Auge behalten, daß sie Liebhaberkunst im besten Sinne des Wortes ist. Von den zahlreichen Blättern, die Thoma für bestimmte Zwecke (Exlibris, Buchzierstücke, Kunstverlagsmarken, Postkarten, Verlobungs-, Tisch- und Eintrittskarten) schuf, ist kaum ein einziges Stück auf Bestellung oder im Auftrag entstanden. Alle sind im Goetheschen Sinne Gelegenheitsgedichte, also unmittelbarster Ausdruck eines Erlebnisses, einer seelischen Stimmung, die in künstlerische Form gefaßt ist. Für Freunde und Personen aus dem Kreise um Thoma sind sie bei irgend einer Veranlassung geschaffen worden. Darin liegt ihre manchmal mehr skizzenhafte, manchmal zeichnerisch sehr sorgfältig durchgearbeitete Ausführung begründet. Darin ist aber auch ihr stets sprechender Charakter und ihre unmittelbare Wirkung zu finden. So unterscheidet sich diese liebenswürdige und geistvolle Kleinkunst des Meisters von den ergreifenden Werken seiner großen Kunst, die aus einem unerschöpflichen Schatz von „inwendiger Figur“ und poetischer Gestaltungskraft durch sorgfältige Erwägungen über malerische Ausdrucksmöglichkeiten und ihre psychologischen Wirkungen und ein staunenswertes maltechnisches Können hervorgeht. In den graphischen Gebrauchsblättern herrscht die reizvolle Idee, die geistreiche Verknüpfung der Zeichnung mit ihrem Gebrauchszweck vor. So wird das kleine Kunstblatt zu einem Symbol, in dem meist feinste persönliche Beziehungen ausgedrückt sind.

Wir haben von anderen Künstlern ganz gewiß glänzend gezeichnete, in den subtilsten graphischen Techniken geschaffene Exlibris, wahre Kostbarkeiten der Graphik, mit denen die Algraphien des Meisters Thoma sich nicht in Vergleich setzen wollen. Aber Thoma gibt in der großen Folge seiner Exlibris und in den anderen Blättern seiner angewandten Graphik uns immer einen wesentlichen Teil seiner starken Künstlerpersönlichkeit und seines herrlichen warmen Menschentums. Wie immer, wenn in der Kunst Bewegendes und zu Freudigkeit Erhebendes geschaffen wird, so gibt auch unser Meister seine Seele. Er offenbart uns Geheimnisse tiefster menschlicher Empfindungsweise im sinnlich-anschaulichsten und deshalb nicht bloß glaubhaften, sondern geradezu erschöpfenden und überzeugenden bildnerischen Ausdruck. Wir empfinden diese aus dem Spiel freier Phantasie und in harmonischem Gleichgewicht der sinnlichen und geistigen Kräfte hervorgegangenen Blätter als ein organisch Gewordenes, Notwendiges, nicht als ein Erklügeltes oder Erdachtes.

Thoma knüpft an keine Stilepoche, an keine Zeit an. Er schafft sich seine Ausdrucksweise, seinen Stil, wie seine Technik selber und „beherrscht sie mit Leichtigkeit und Kraft“, wie der Erfinder der Algraphie, Jos. Scholz in Mainz, gesteht. Der Meister gibt, wenigstens in seinen Exlibris und Verlagszeichen, gewissen Lebensbeziehungen neuen Ausdruck und schafft damit eine neue Art von Heraldik. Es ist die Kunst der dynamischen Bewertung von Einzelerscheinungen durch die Macht der Persönlichkeit. Hier wirkt die Erscheinungswelt nicht mehr nur als Form- oder Lichtproblem, sondern als das materielle, sinnenfällige Substrat, durch das ein Ideelles und Ewiges hindurchleuchtet. Wir werden mit diesen einfachen Blättchen durch eine sehr reizvolle Sinnlichkeit zur Ganzheit der Dinge geführt. Eine homerische Breite des Daseins eröffnet sich uns in köstlicher Unmittelbarkeit. Mit holder Naivität ruft uns jede Erscheinung und jeder Augenblick zu: Verweile, du bist so schön. Wir werden nicht tragischen Konflikten und Gegensätzen ausgesetzt, wir sind nicht nur durch eine Oberflächenschönheit ergötzt oder durch ein bloßes Behagen zerstreut, wir werden nicht in mystische Abgründigkeiten geführt: Das Glück des Seins wird uns zuteil! Die Ganzheit unseres Wesens, Geistiges und Sinnliches, wird in Tätigkeit gesetzt und wir empfinden das wundersame Gefühl, das ein künstlerisches Erleben allein uns geben kann: Bewegtheit. Ein flüchtiger Blick schon über das Viertelhundert Thomascher Exlibris zeigt uns des Meisters Harmonie von Seele und Natur. Aus den Urquellen ungebrochener Kräfte quillt sein Schaffen. Jedes Blatt ist ein Feiergesang auf die Schönheit und Göttlichkeit der Welt.



Thoma hat in seinen autobiographischen Aeußerungen selbst bekannt, daß er in seiner Schwarzwaldheimat zu Bernau bei St. Blasien, wo er am 2. Oktober 1839 das Licht der Welt erblickte, die beste Schulung gehabt habe. Das glänzende Licht, die reine Luft mit

ihren wunderbaren und satten Färbungen, die schneeweißen Wolkenballen, die am blauen Himmel majestätisch dahinschwimmen, die klaren Nächte, die vom sternenfunkelnden Himmel überspannt sind, leuchteten in des Kindes Jugend. Diese Schwarzwaldhöhen mit ihren klingenden Bächen, ihren dunklen, rauschenden Wäldern, den hellgrünen Wiesen und ihrer köstlichen Einsamkeit, in welche die Musik von Bach und Wald wie himmlisches Getön klingt, das war die Wiege der poetischen Vorstellungswelt, die in Thomas Seele wach wurde. Und überall dem eine wundersame Mutterliebe, die mit dem ahnenden Gefühl und unerschütterlichen Vertrauen die ersten kindisch-frohen Versuche des „Griffelkünstlers“ betreute und das „Rößli“ auch dort erkannte, wo der liebeärmere Nachbar nur ein Schwein sah. Natur und Liebe sind die Angeln von Thomas Künstlerschaft. Sie trugen den Knaben über schwierige Jugendjahre; sie geleiteten ihn durch schaffensreiche Mannesjahre und bleiben ihm treu, jetzt, da seine Haare glänzen wie der Winterschnee seiner Heimatberge. Zu den Farben zieht es den Knaben unwiderstehlich. Aber der Plan, Uhrenschildmaler zu werden, scheitert an den unzulänglichen Geldmitteln, und der Versuch, sich als Lithograph auszubilden, mißlingt, weil den „Wälderbuben“ das Heimweh aus der Stadt treibt. Die mißglückten Versuche haben den angehenden Künstler aber mit technischen Elementarbegriffen bekannt gemacht, die späterhin von größtem Wert waren und die keine Akademie der Welt ihm beigebracht hätte. Thoma ist als Künstler nicht so sehr ein Produkt methodischer Ausbildung, als vielmehr ein Naturereignis. Daher ist sein Schaffen so unmittelbar, so vielseitig und allumfassend. Innerlich bereits gefestigt kam Thoma durch die Hilfe seines Landesherrn auf die Kunstschule nach Karlsruhe und konnte dort unter der Leitung Schirmers seine Natur und seine Kunst sich entwickeln lassen, so gut es eben die Vorschriften einer Schulorganisation und sein eigenes festgerichtetes Wesen zuließen. Mit Dürer, diesem Feind aller Un-



bestimmtheit, machte er sich in diesen Jahren durch die vollständigen Bestände der Karlsruher Sammlungen vertraut. Ihm verdankt er reiche graphische Anregungen. Der Zwiespalt, der sich später ergab zwischen seinem eigenen Schaffen, der akademischen Lehre nach Schirmers Tode und dem Kunstvereinspublikum, das ihn ablehnte, erklärt sich aus dem gänzlichen Mißverstehen seiner ganz aus eigenster Anschauung und Persönlichkeit entwickelten Naturauffassung und -wiedergabe. Mit der Unbeirrbarkeit seiner Heimattannen strebte er empor. Da kostete es Unterholz. Die Wanderjahre in Düsseldorf änderten in den unerquicklichen Verhältnissen nichts, und von Paris und dem Studium Courbets brachte Thoma nur die Befestigung seiner eingeborenen Anschauung mit, daß alles künstlerisch darstellbar und auch das Kleinste in der Natur bedeutend sei, wenn man nur sein Charakteristisches und Eigenartiges mit Vollkommenheit und Klarheit herauszubilden vermöge. Die Erfassung der Natur durch die erkennende Macht der Liebe und das gemütvolle Verhältnis zum Größten und Kleinsten der Umwelt gibt Thomas Schaffen gegenüber dem Einfluß des künstlerisch wie politisch revolutionären Franzosen eine unverkennbar deutsche Note. Die herrlichen Zeichnungen nach der Natur aus der Zeit der Bernauer und Münchener Jahre (um 1870) zeigen die bis zu einer wahren Anbetung der Form gesteigerte Versenkung des jungen Meisters in den Reichtum der Natur. Sie gab ihm die Herrschaft, aus deren reichem Schatz er späterhin wie im Spiel seine Gestaltungen erstehen läßt. Die Münchener Jahre (bis 1876) und der Verkehr mit den starken Persönlichkeiten eines kleinen künstlerischen Kreises, mit Bayersdorfer, Viktor Müller, Böcklin, du Prel u. s. f. haben seine Eigenart gefestigt. Dann traten die Frankfurter Freunde, vor allem die Familien Dr. Eiser, Küchler, Grunelius u. a. in seinen Lebenskreis und bewirkten seine Niederlassung in Frankfurt. Eine rege Schaffenszeit beginnt. Ein Eheglück seltenster Art erlebt der Meister. Eine Frau, ebenso reich an Schönheit, wie an Glauben und Vertrauen, hat die zarten Träume seines Schaffens mit der Sonne verstehender und behütender Liebe begütet. Sie hat, im Verein mit dem alten Mütterli, der klugen Schwester und dem blonden Töchterchen, das von stillem Glück und frohem Arbeitsfrieden umblühte Haus bereitet, von dem Bierbaum singt: „Stiller Heiter-

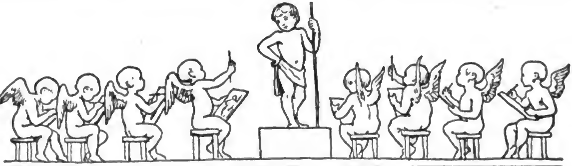


Vignette nach dem Exlibris H. Thode.



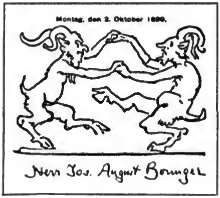
keit ein Glanz/Leisen Glückes leiser Tanz / Schaffensfrohe Kraft/Heitrer Liebe stille Hut / Schalkheit auch, das Kleinod gut, / Und die Meisterschaft." Fahrten nach Italien und England, in die Niederlande und durch Deutschland haben die Anschauungskräfte Thomas gestärkt und bereichert. In Italien trat er zu Marées, A. Hildebrand und Ludwig in nähere Beziehungen. Aber in Frankfurt a.M. war seine Heimat. Das Hausglück in der stillen Wolfsgangstraße sah Werk auf Werk entstehen. Im Verkehr mit Dr. Elser, Küchler und Dr. Thode tritt Thoma in den Kunstkreis der tragischen Bühne von Bayreuth. Verwandte Geister nach der Art ihrer Weltauffassung und der Kunstäußerung: Gefühlsmäßiges Erfassen der Welt, Wiedergabe der Gefühlswerte durch des Künstlers innerlichstes Erleben und der Wille innerhalb der Darstellungsmittel einer bestimmten Kunst auf die Empfindungswelt des Genießenden zu wirken, Urempfindungen der deutschen Seele gestaltend und aussprechend: das sind die Fundamente, auf denen beide Meister stehen. Alles Weltgeschehen wird zu großartigen Symbolen. Alle Mächte und Kräfte der Natur verdichten sich zu mythologischen Vorstellungen. Das All wird lebendig und bevölkert sich mit den Wesen der Phantasie des Künstlers. Die Enge der Welt wird durch Humor überwunden. In wundervoller Wärme und Innigkeit strömt die Seele ins All, und ihre Unruhe findet eine stille Heimstätte in der gestaltenden Seele des Künstlers.

Zu Beginn der neunziger Jahre tritt auf der Münchener Gesamtausstellung der große Erfolg ein, der Thomas Namen mit einem Schlage durch die Welt trug. Um die gleiche Zeit beginnt Thoma seine ersten lithographischen Blätter herzustellen, und in kurzer Zeit hat seine auch technisch ungewöhnlich große Geschicklichkeit in der wirkungsvollen Ausnützung der Steinplatte dem künstlerisch ziemlich vernachlässigten und heruntergekommenen Steindruck neues Leben gegeben. Thoma hat mit der Lithographie zu künstlerischen Zwecken neue Wege eröffnet. Wegen der Schwerfälligkeit, das Steinmaterial



zu behandeln und zu transportieren, nahm Thoma die von J. Scholz in Mainz in die vervielfältigende Technik eingeführte Anwendung von Aluminiumplatten auf. Die „Algraphie", das Drucken von leicht handlichen und jede Feinheit der Originalzeichnung treu wiedergebenden Aluminiumplatten, hat sich von 1892 an rasch vervollkommnet. Wir haben in den 1895 und 1896 erschienenen Exlibris Thomas Inkunabeln der Algraphie. Fast jedes folgende Jahr bringt ein paar Blättchen. 1899 wird Thoma Professor, und bald darauf beruft ihn sein Landesherr, der Großherzog von Baden, in die alte geliebte Heimat und stellt ihn an die erste Stelle im Kunstleben seines Landes. Wie sehr Thomas anregendes, vielseitiges und versöhnliches Wirken geschätzt wird, zeigt, daß er, ein erster Fall in Deutschland, von seiten des Großherzogs in die 1. Kammer der badischen Landstände berufen wurde. Unermüdlich schafft der Meister. Neue große Pläne monumentaler Art reifen in Tiefe, Klarheit und Kraft der Vollendung entgegen. Daneben aber entstehen in fruchtbarer Fülle auch zahlreiche Werke bildnerischer Kleinkunst.

An Exlibris und Signeten hat Thoma bis jetzt geschaffen: 1) E. L.: Luisa Gräfin Erdödy. Eine Walküre mit Schild, Helm und Lanze führt ein Pferd von rechts nach links. Im Hintergrunde links auf Bergeshöhe der „Götterburg prangender Bau". Sonne und Wolken darüber; von einem Herzen ausgehende, aufzüngelnde Flammen umrahmen das Bild. 1895. Abb. S. 57. 2) Signet Schneiders Kunstsalon. Ein Drache auf einem Felsen. Auf dem S-förmig gekrümmten Schwanz schreitet ein geflügelter Amorett einher und stößt den Speer in den weitgeöffneten Rachen. 1895. (Eine launige Umdeutung von St. Georg, dem Drachentöter, mit Anspielung auf den Namen des Inhabers Georg Andreas. Vergl. auch die Zeichnung in „Federspiele".) Abb. S. 48 u. 69. 3) E. L.: Martin Flersheim. In einer offenen Säulenhalle sitzt eine Frau, eine flammende Schale in der rechten, ein offenes Buch in der linken Hand. Der Blick ist nach links auf beladene Lastwagen und über das Meer fahrende Segelschiffe gerichtet. 1896. (Anspielung auf den sozialökonomischen Schriftsteller.) 4) E. L.: Adolf von Groß: Ein nach links kriechender geflügelter Drache wird von einem auf ihm stehenden nackten Jüngling gezügelt. Ornamentale Pflanzenstengel mit Blüten steigen aus einer Zwiebel empor. Oben eine strahlende Sonne. 1896. (A. v. Groß gehört in leitender Stelle dem Verwaltungsrat der Bayreuther Festspiele an. 1896 wurde zum ersten Mal nach





des Meisters Tod der „Ring" in Bayreuth wieder ganz aufgeführt. Thoma hat dazu die Kostüme entworfen. Der „Drachenbändiger" spielt auf Herrn v. Groß Tätigkeit an.) Abb. S. 59. 5) E. L.: Dr. Henry Thode. Eine Nereide gleitet, auf einem Delphine sitzend, sinnend übers unendliche Meer dahin. Vor ihr hält ein geflügelter Putto einen Blumenstrauß empor, dessen Schleifenbänder die Schrift tragen. Sonne am Horizont. (Das E. L. klingt leise an die Tätigkeit des Kunsthistorikers und Ästhetikers Thode an. Vergl. auch die Zeichnung aus dem „Pan". Abb. S. 58.) 6—8) E. L.: Hans Thoma. a) Vor einem nächtlichen, von Mondsichel und Sternen erhellten Himmel reitet ein nackter Jüngling auf einem gezügelten, grotesk-majestätisch ausschreitenden Panter dahin und schwingt eine brennende Fackel. b) Ein Reiher schreitet über eine emporzüngelnde Giftschlange dahin. Abb. S. 63. (Beide E. L. deuten in feiner Weise an, wie der Genius „durch Nacht und Grauen" furchtlos und leuchtend schreitet.) c) Kopf eines Hahnes nach links. Abb. S. 55. 9) E. L. Sofie Küchler. Ein bekränztes Mädchen reitet auf einem Einhorn durch den Wald, in der linken Hand eine Flammenschale emporhaltend. Voraus fliegt ein Wundervogel. Im Hintergrund ein Nachen auf dem Fluß mit einem musizierenden und rudernden Paar. Signatur steht auf zwei Fröschen. (Das Haus Küchler gehört zu den treuen Freunden Thomas. Die Frösche spielen launig auf die Pflege zweier aus Italien mitgebrachter Frösche der E. L.-Inhaberin an.) Abb. S. 65. 10) E. L.: Caroli et Mariae Grunelius. In einem von Frauenschuh umrankten Polyeder lebt ein geflügelter Genius. 1898. Vergl. auch die Zeichnung in „Federspiele": Leben im Stein. 11) E. L.: Sanitätsrat Dr. S. Herxheimer. Ein geflügelter Putto, auf blumigem Grunde sitzend, sperrt mit rechtem Bein und linker Hand einer Schlange den Rachen auf. Die rechte Hand hält eine Leuchte empor. 1898. (Anspielung auf den Beruf des Inhabers, der Spezialarzt für Nasen- und Rachenleiden ist.) 12) E. L. August Rasor. Ein aus dem Meere emporsteigender Greis hält mit hocherhobenen Händen eine geöffnete Muschel in die Höhe. Zwei geflügelte Putten entnehmen der Muschel Perlen. Der eine streckt sie der Sonne entgegen. 1898. In der ersten Frankfurter



Zeit hat Thoma ein herrliches Doppelbildnis zweier Mädchen gemalt. Eines der Mädchen ist jetzt Frau Rasor. Wahrscheinlich haben diese beiden Putten Beziehung zu den zwei Kindern. (Die Auffassung bei von Zur Westen und Leiningen trifft nicht zu. Vergl. auch das Ölbild „Ein Geheimnis".) 13) E. L.: Hermann und Mary Levi. Ein Jüngling hält ein aufgeschlagenes Buch über dem Haupt; darin sind die Namen der Besitzer verzeichnet. Darüber ein Stern; hinter dem Jüngling, dessen Beine von einer nach der Ferse beißenden Schlange umwunden sind, ein Löwe. Dunkler Wolkenhimmel mit untergehender Sonne. 1898. (Die Zeichnung nimmt Bezug auf die Namen der Inhaber: Löwe-Levi und Maria-Stern.) 14) E. L.: Joseph August Beringer. Innerhalb eines Ringes stark bewegtes Meer, über das ein Segler aus regnenden Wolken in die Helligkeit und Ruhe dahinfährt. 1900. (Das E. L. nimmt durch den Ring und das Ringen Bezug auf den Namen des Besitzers und weist zugleich auf den Lohn alles Kämpfens hin. Vergl. auch eine ähnliche Radierung von Th.) 15) E. L. Dr. Robert Bruck. Ein Adler n. rechts vor einer Sonne aus sich durchkreuzenden Kreisen. 1901. Das E. L. hat keinen anderen Bezug zum Eigentümer, als den der Wahl nach einer Radierung Thomas. 16) E. L.: Daniela Thode geb. von Bülow. In einem Eichenzweig ein Nest mit 4 jungen Vögeln, behütet von einem Bülow (Pirol). Darüber schützende Hände, von Bändern umschlungen. 1902. (Das Blatt geht aus vom Wappenvogel derer von Bülow, setzt die Tierschutzbestrebungen der Inhaberin damit in Beziehung und deutet auch die schützende und fördernde Hand an, die trotz aller Hemmungen und Widerstände den großen Monumentalauftrag Thomas für die Peterskirche in Heidelberg zu stande brachte.) 17) E. L. Friedrich und Ella Blaue. Die Namen der Inhaber sind von einem Kranz von Rosen umschlungen, deren Zweige aus zwei ineinanderflammenden Herzen mit den Chiffern der Eigentümer entspringen. 1903. (Das Blatt, aus der Verlobungszeit der Tochter Thomas stammend, deutet das volle, junge Glück in Rosen an, während der erfahrene Sinn wohl weiß, wieviel Dornen neben den Rosen stehen.) 18—19) E. L.: Dr. Otto Eiser. a) Der Baum der Erkenntnis ist von der Schlange umwunden, die einen Apfel herunterreicht. Unter dem Baum ein Schalmei blasendes Engelchen. Im Hintergrund ein Mädchenreigen, Berge und Sonne. (1895.) (Dr. Eiser erkannte zuerst Thomas hohe



Signet Galerie Ernst Arnold-Dresden.



Künstlerschaft, veranlaßte ihn, sich in Frankfurt anzusiedeln und förderte dort sein Schaffen in jeglicher Weise. Das tiefe und ruhige Lebensglück Thomas in seiner Frankfurter Zeit ist in dieser Darstellung des Paradieses angedeutet.) b) Der Genius des Glückes „mit ruhigen Flügeln durchs himmlische Meer" auf einer Kugel über die in der Morgensonne erglühende Erde gleitend. Eine heitere und reiche Fußlandschaft. (1895.) (Die beiden Exlibris Eiser sind die ersten von Thoma gezeichneten und noch vom Stein gedruckten Bucheignerzeichen. Zu Nr. 19 vergl. Bild und Lithographie „Der Traum".) 20) E. L.: Anna Spier. Zwei grotesk gekrümmte, gegeneinanderschwimmende Delphine, auf denen je ein Reiher steht. Die Sonne glänzt übers Meer. (1903.) 21) E. L.: Carl und Emma Eckhard. Die hl. Cäcilia in einer von hohen Bergen umschlossenen Landschaft, ihrem Geigenspiel lauschend. (1904.) (Abb. S. 56. Vergl. auch die Fahne des Bernauer Gesangvereins, Ölbild.) 22) E. L.: Eduard und Anna Nicolai. Eine lautenspielende Frau in einem Garten sitzend ein weißer Hirsch ihr zu Füßen. Über einen Springbrunnen mit drei Schalen hinweg der Durchblick auf eine Burg. (1904.) (Vergl. auch Kapitelstück Nr. 4 im Ring des Frangipani, sowie Ölbild.) 23) E. L.: Dr. med. Bernhard Lachmann. Ein knieender Jüngling zieht einem sitzenden Löwen einen Dorn aus der Tatze. o. Z. (Es ist auf den ärztlichen Beruf des Inhabers Bezug genommen.) (1904.) 24) E. L.: J. Th. Schall. Auf weiter Meeresfläche tummeln sich im Vordergrunde zwei S-förmig gekrümmte Delphine. Im Mittelgrund gleitet ein Segelschiff durch das Wasser. Ein Vogel schwebt über den Delphinen. (1905.) 25) E. L.: Eugenie Schwartz-Schlumberger. In einer Hochgebirgslandschaft tränkt eine Frau einen Löwen. (1905.) 26—27) E. L.: Hans Thoma. a) Wie Nr. 6a, aber auf hell und dunkel mehr durchgearbeitet. o. Z. 1903. b) Hieroglyphe: Geflügeltes und schuppiges Ammonshorn mit Delphinkopf, in dessen Rachen ein Putto die Schalmei bläst. (Abb. S. 72. Vergl. auch „Federspiele" und Radierung.) (1906.) 28) Signet Luisa Erdödy. Ein Segler auf bewegtem Meer. Die Umrahmung wird gebildet von zwei Seepferdchen unten und einer schweren Regenwolke oben, über die ein Blitz als Name der Inhaberin hinzuckt. Eine Grafenkrone darüber. (Vergl. Nr. 1) 1905. 29) Signet der Kunsthandlung Ernst Arnold (Dresden). Ein Knabe als Drachentöter; ein Regenbogen hinter der Kampfszene. Abb. S. 62. — Nr. 18—29 sind ohne Jahreszahl, aber nach ihrer zeitlichen Entstehung geordnet. Nr. 20—28 sind seit 1900 in Karlsruhe entstanden und in der Kunstdruckerei Künstlerbund dort gedruckt worden. Nr. 2 und 29 sind Klischeedrucke.



Aus dem Verlagskatalog von Eugen Diederichs (1900).

Diese kurzen Charakteristiken lassen erkennen, daß Thoma von nur dekorativen Lösungen gänzlich absehend, teils aus dem Schatze seiner Phantasie, teils auch aus dem schon vorhandenen Formen- und Geistesreichtum seiner Gemälde und Radierungen geschöpft hat. Soviel man auch gegen das poetisierende Element in Thomas Schaffen zugunsten eines rein formalen oder technischen Bildens sagen mag, eins ist sicher: Thoma hat in diesem Punkte gerade dasjenige, was der deutschen Kunst abhanden gekommen war,



was ihr auch heute noch größtenteils fehlt und was die Kunst eines Dürer und Holbein und Grünewald, eines Richter, Rethel und Schwind groß und ewig lebend macht: das hohe Gut schöpferischer Phantasie, die ihre Fäden vom Irdischen zum Überweltlichen, von der Realität zur Idealität, von der Erscheinung zum Wesen der Dinge fest und sicher spinnt und dazu einen Schatz von Humor, der allzeit als ein deutsches Gut angesprochen wurde und der in unserer grimmig ernsten Zeit ganz abhanden zu kommen droht. Aber von allem abgesehen, was an Persönlichkeitsbeziehungen in die Exlibris hineingeheimnist ist und die Thoma-Exlibris zu Symbolen seltener Art erhebt — es werden Seiten des Thomaschen Wesens aufgetan, die gerade zu den Ehrentiteln und Ruhmeseigenschaften seiner Kunst und der deutschen Kunst überhaupt gehören. Sonne, Mond und Sterne

glänzen, Wolken und Himmelsblau wechseln, Meere stürmen und ruhen im Glanze des Lichtes, Blitze zucken und Regen stürzt herab, Nächte sind und helle Tage, die Erde grünt und blüht, friedlich wohnt darauf allerhand Getier; in diesem Paradies der Erde ist die Schönheit wahr und leibhaft geworden in heiligen Hainen, aus denen Fabeltiere hervorschreiten, und auf seligen Inseln, über die Glücksträume dahinschweben. Das ist germanische Naturanbetung und Naturdichtung, geboren aus dem innigsten Verwobensein mit der Natur. Aber der liebende Blick kehrt aus der Unendlichkeit zurück in die Enge der



kleinen Welt, die uns umgibt. Er ist gerichtet auf Rosenzweige, die mit Blüten und Dornen zwei Herzen umfassen, wie auf blumige Matten und steile ernste Bergeshöhen; er weilt im Gezweig, wo der Vogel sein Nestchen baut und seine Brut betreut, wie in heimlichen lauschigen Gärten mit rauschenden Brunnen und leiser Musik. Selbst der Stein wird lebendig durch die Macht, mit der der Liebeswille dieses Meisters die Erdendinge umfaßt. Was ist in solchem Schaffen anders wirksam, als das mystische Liebesbedürfnis, das mit derselben Inbrunst die himmelanstrebenden gothischen Dome baute, wie es in Miniaturen die bunten Schnörkel und Blumenranken durcheinanderflocht; dasselbe Liebeswalten, das sich ins All hinausdehnte und auch im blühenden Löwenzahn und Frauen-

schuh Gottes Herrlichkeit kündet und findet. Jeder Pflanzenstengel wird zum Bekenntnis der Liebesinbrunst, mit der das Künstlerherz die ganze Welt und jede ihrer Einzelerscheinungen umfaßt.

Nicht weniger stark als das innige Gemeinsamkeitsgefühl mit der Natur ist die unschuldige, weil ihrer selbst unbewußte Heldenhaftigkeit des Kindes. Noch nie ist die rührende Unerschrockenheit des „kleinen Helden" so köstlich rein und menschlich warm ausgedrückt worden, wie bei Thoma. Vergl. Nr. 2, Nr. 11, Nr. 19 u. s. f. Wie die Blumen hell und freudig ihr kurzes Leben an Farbe und Duft in die Welt hinausblühen, so unbekümmert um die Bedrohnisse des Lebens und um seine feindlichen Interessen lebt die junge Menschenblume in seiner Welt, sich selbst genügend. Es wird jene echte, in tief religiöser Empfindung wurzelnde Stimmung laut, die man ebenso gut Selbstvertrauen in Unschuld, wie unbedingtes Gottvertrauen nennen kann. Zum Bruder hat diese von allen Bedingtheiten des Lebens losgelöste Unerschrockenheit den Humor, der ja reichlich und vielfältig genug in Thomas Exlibriswerk zum Ausdruck kommt. Man achte z. B. auf den in sein Spiel versunkenen Schalmeibläser, Nr. 18a, oder auf den über die Wolke dahinzuckenden Blitz, Nr. 28, oder auf die seltsam gekrümmten Seetiere mit den Reihern, Nr. 20. Alle diese Bildungen zeigen das innige Vertrautsein mit aller Kreatur und ein frohes unbeschwertes Spiel mit ihrer charakteristischen Erscheinung.



Reizvolle Gaben auf dem Gebiet der Buchgraphik hat Thoma mehrere geschaffen. Eine erste Leistung ist die entzückende Folge seiner Kopf- und Schlußstücke zu der Dichtung „Ring des Frangipani" von H. Thode. (J. Keller, Frankfurt.) Thoma hat die mit dramatischer Spannung aufgebaute, meisterhafte Erzählung vom Lieben, Leben und Leiden des Ehepaares Frangipani mit so lieblichen Bildidyllen durchflochten, daß der tragische Hauch, der über den Schicksalen dieser Liebe weht, zu ergreifender Süßigkeit gemildert ist. Zum ersten Mal in der deutschen bildenden Kunst ist ein und dasselbe kleine Thema in so zahlreichen Variationen durchgeführt, geistvoll erweiternd und gemütvoll vertiefend, anmutig spielend und dämonisch akzentuiert: das Thema vom Ring. Leitmotivisch, wie in den Dramen R. Wagners, taucht das Ringthema, in innige, tiefe und feinsinnige Beziehungen zum Inhalt des jeweiligen Kapitels gesetzt, über jedem Kapitel auf, um in dem Schlußstück zu einem den Kernpunkt des Inhalts treffenden Symbol dramatisch verdichtet und zusammengedrängt zu werden. Man betrachte z. B. das Kopfstück, mit dem das Spiel beginnt: Zwei Faune werfen sich Ringe zu; und das Schlußstück: Ein Meerweib im Kampfe mit einem Ungeheuer. Aber der Kampf ist für den echten Helden ein Spiel, in dem er seinen Reichtum an Kräften

offenbart. So spielt Thomas bildnerischer Geist mit dem Thema Ring: er läßt die herausgestoßenen Luftblasen eines Fisches an der Oberfläche des Wassers, Ringe bildend, zerplatzen, er zeigt auf einem Baumstumpf die Jahresringe, Ringe werden von schmiedenden Zwergen zu Ketten gefügt, Ringelblumen, Löwenzahn stehen in Blüte und Frucht, eine Schlange ringelt sich, Kränze von Ringelblumen liegen am Boden u. s. f., bis der Schluß ins Kosmische weist: Ein Beschwörer sitzt innerhalb seiner Zauberringe, Sonne, Mond und Sterne sind in den Ring des Zodiakus eingeschlossen und zum Ende tanzt eine Mädchenschar den Ringelreigen — das engbegrenzte Thema ist zu einem weiten Felde voller Blumen gemacht worden. Durch die Bildnereien werden Dinge enthüllt und erleuchtet, die dem erzählenden Worte versagt waren. Ein innigstes Mitfühlen und Miterleben war hier am Werk und öffnete den Blick für die Heimlichkeiten und Weiten poetischer Gestaltung. Wundervoll ist der Hinweis darauf im Schlußblatt, wo zwei Putten den Vorhang aufziehen, um im Weltenraum draußen, von Sternen beglänzt, den Urvater der Zeiten zu zeigen, den geheimnisvollen Saturn mit seinen Ringen.

Ein freieres Spiel mit den gestaltenden Kräften seiner Anschauungen und seiner Phantasie hat Thoma in dem Buch der „Federspiele" entfaltet, wie halt der Zeichenstift in Freiheit, Laune und Stimmung den wechselvollen Bildern schaffender Seelenkräfte folgt. Wenn die in den 80er Jahren entstandenen Zeichnungen zum „Ring des Frangipani" von ernster Sinnigkeit beherrscht sind, so kommt in den anfangs der 90er Jahre entstandenen „Federspielen" auch der köstliche Thomasche Humor zum Ausdruck. Kein Buch ist besser geeignet zu zeigen, ein wie hoher und sinniger Ernst im Spiele liegen kann. Wir werden den Reichtum des Lebens, die Herrlichkeit der Welt inne; aber wir werden auch an die Tiefen und Abgründigkeiten des Lebens geführt und lernen sie durch den Humor überwinden. Keiner, der mit Ernst und liebevollem Vertiefen sich in dieses Buch versenkt, wird unbereichert sein. Eine Erquickung, wie nur ein lauteres und tiefes Gemüt sie geben kann, strömt aus diesen Federspielen. Thode hat zu den Bildern reizende Verse beigesteuert. Und R. Dehmel, der ein Blatt daraus als Sinnbild für sein Gedichtbuch „Aber die Liebe" wählte, hat den erfrischenden Sinn solchen Gestaltens beziehungsvoll gekennzeichnet in dem Vers zur „Hieroglyphe". (Vergl. E. L. Nr. 26b): „Jedweder Nachen, / Drin Sehnsucht singt, / Ist auch der Rachen, / Der sie verschlingt; / Aber ob ringsum von Zähnen umgiert, / Das Leben sitzt und jubiliert." (Abb. S.72.) Die Schlußstücke, die Thoma 1904 zur „Geschichte der Großh. Bad. Akademie der Bild. Künste" für die einzelnen Kapitel schuf, verklären durch den reizvollen Humor nicht nur diese Festschrift, sie geben auch Zeugnis davon, wie liebenswürdig Thoma Humor und Ernst zu verbinden weiß. Mit welch ergötzlich-ernstlicher Lebendigkeit hantieren diese Kunstjünger vor der Natur und dem Modell und wie gründlich mit Wurzelbürste und Wasser halten sie ihr Werkzeug in Ordnung! Da kann man nur hoffen, daß nicht blos nur „das Bildnis bezaubernd schön" sei. (Abb. S. 60 u. 61.) — Auf das köstliche ABC-Buch, mit farbigen Bildern zu jedem Buchstaben, aus der algraphischen Kunstanstalt Jos. Scholz in Mainz will ich, weil außerhalb des Rahmens dieser Betrachtung liegend, nur hinweisen. Mit dem ABC-Buch wäre die geforderte einheitlich-künstlerische Fibel zu schaffen, wenn eben der Verstand der Verständigen nicht wäre.

Den gesamten reichen bildnerischen Schmuck hat Thoma für den „Rheinländischen Hausfreund" beigesteuert. (Jahresgabe 1905 des Verbandes der Kunstfreunde in den

Ländern am Rhein in Form eines Kalenders mit literarischen Beilagen). Er besteht in Deckel- und Vorsatzzeichnungen, Zier-, Kopf- und Schlußstücken manigfachster Art und den verkleinerten Nachbildungen der großen Folgen des „Immerwährenden Kalenders" mit den Monatsbildern und Jahresregenten. Hierher gehören auch noch einige Zeichnungen für eine schwedische Veröffentlichung über Thoma: Hans Thoma, ett införande i Hans Konstvärld af Gustav Bergman. Weiterhin hat Thoma ein sinniges, monumentales Blatt für den Verlagskatalog von E. Diederichs (Leipzig 1900) geschaffen: den Sämann, der mit fester Hand und vertrauendem Herzen den Samen in die Erde streut, auf daß er in Sonne und Regen zu vollen Ähren reife. Auch hier sind die kosmischen Beziehungen durch die Sternbilderzeichen mit warmem Humor in die Umrahmung verflochten. (Abb. S. 64.)

Ferner hat Thoma für besondere Veranlassungen verschiedene eigenartige „Gelegenheitsgedichte" gezeichnet, mit denen er seine Freunde erfreut hat. So entstanden eine Anzahl von Neujahrs- und Postkarten, die Eintrittskarte zu einem Frankfurter Künstlerfest, das Titelblatt zu den „Süddeutschen Monatsheften", in denen Thoma öfters das Wort ergreift, und einige Zierstücke für das Karlsruher Künstlerfestbüchlein „Was ist Kunst", sowie die herrliche Verlobungskarte, die in ihrer tiefsinnigen und schalkhaften Art stets ein Ehren- und Freudenblatt deutscher Gebrauchsgraphik sein wird. (Abb. S. 66.)

Ein Künstler, der mit so einfachen und strengen Mitteln so viel Ernst und so viel Humor, so viel Freude und so viel Trost, so viel Wissen und Empfindung, so viel Erdenhaftes und Kosmisches, so viel Natur und Kunstgemäßes entfalten kann, hat der nicht den Reichtum und die Schönheit der Welt in sich? Wo immer wir uns in den Kompliziertheiten des Lebens verwirren oder gar verloren wähnen, sagt uns Thoma da nicht mit dem holden Spiel seiner Phantasie das tröstliche und versöhnliche Liebeswort? Tröstlich und versöhnlich, weil wir bei Thoma keine Tendenz, keine Ironie, keine Satire, nichts Zersetzendes, sondern nur Aufbauendes finden. Auch mit den Spielen seiner Feder stellt er die Harmonie in uns her und setzt uns dadurch, aller Gier und Wut des Lebens und der Welt zum Trotz, in Freiheit. Aus einem tiefsten Erkennen und Empfinden dieser sturmerfüllten Welt spricht der Vers, der uns über alle Wirrnisse hebt und uns selbst wieder gibt, der Vers, den Thoma einmal schrieb:

Rätsel auf der Welt, / Schwere Rätsel, ach so viele.
O Mensch, gehe dran vorbei, / Laß sie in Ruh und spiele.

Dr. Jos. Aug. Beringer.

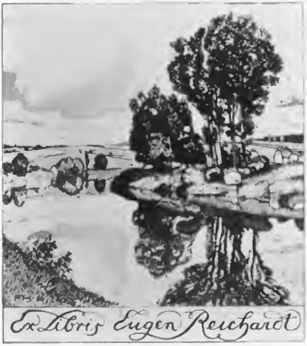




Felix Hollenberg.

Der Name des Stuttgarter Radierers Felix Hollenberg wird wohl den meisten Exlibrisfreunden und -Sammlern so gut wie unbekannt sein. Ein Wunder ist das freilich nicht; denn Hollenberg hat, von einem vereinzelt gebliebenen Versuche im Jahre 1898 abgesehen, erst im Jahre 1905 angefangen, sich dem Exlibris zuzuwenden; und die Zahl der Blätter, die er 1905 und 1906 geschaffen hat, ist nur eine geringe, nämlich acht. Aus dem Jahre 1907 ist aber bis jetzt, Mitte Mai, überhaupt kein Exlibris von ihm vorhanden. Dazu kommt noch, daß meines Wissens keines dieser Blätter allgemein getauscht wird. Unter solchen Umständen ist es also beinahe ausgeschlossen, daß die Öffentlichkeit, und wäre es auch nur die beschränkte der Exlibrissammler, etwas von diesem Künstler erfahren konnte. Und doch verdiente er weit mehr, wie mancher hochbewertete Routinier, gekannt und geschätzt zu werden. Ist er doch einer der feinsten Landschafter, die Entwürfe für Exlibris geliefert haben!

Freilich: ich bezweifle sehr, ob es sofort viele sein werden, die sich zu ihm hingezogen fühlen und das Besondere erfassen werden, das die Landschaften Hollenbergs ihren Kennern so lieb und wert macht. Dieses Besondere ist nämlich gerade das, wofür die meisten kein Organ besitzen: das Intime und Dichterische. Hollenberg betrachtet die Natur durchaus nicht etwa durch eine rosenrote Brille; er verändert und „verbessert“ sie nicht, sieht vielmehr jede Einzelheit und die Landschaft im ganzen durchaus so, wie eben jeder, der mit offenen Augen durch Wald und Feld wandert. Ist aber dann die Zeichnung oder die Radierung fertig, dann ist nicht nur das gute Porträt eines hübschen, landschaftlichen Motivs entstanden, sondern es ist auch noch etwas in dem Bildchen, das nicht in der Natur war. Dieses Etwas nun ist nicht mehr und nicht weniger als die Seele des Künstlers, die den Vorwurf bis in die letzte Einzelheit durchflutet und erfüllt, so daß



Felix Hollenberg



Felix Hollenberg.

er ganz und gar das Wesen des Künstlers annimmt. Und da dieses Wesen das eines Dichters, eines Malerpoeten ist, so ist denn auch sein Werk voll von dichterischer Stimmung, einem Elemente also, das der Natur nicht ureigentümlich ist, sondern erst vom empfindenden Menschen in sie hineingetragen wird. Analysieren und im Einzelnen nachweisen läßt sich dieses unkörperliche Etwas selbstverständlich nicht. „Wenn Ihrs nicht fühlt, Ihr werdets nicht erjagen“ sagt Faust zu Wagner. Daß aber dieses belebende und verklärende, die Naturstudie erst zum höheren Kunstwerk adelnde Element in den Landschaften Hollenbergs in reichem Maße vorhanden ist, werden Feinfühlige wohl bald herausgefunden haben. Und sie werden dann auch begreifen, weshalb ich diesen Künstler gar manchem vorziehe, der ihn in technischer Beziehung überragt oder die Naturmotive nur formelhaft-dekorativ verwertet.

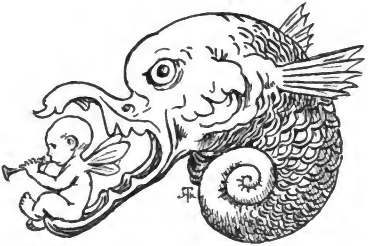


Über die Berechtigung des landschaftlichen Exlibris an sich kann man verschiedener Meinung sein. Es würde zu weit führen, wollte ich auf diese grundsätzliche Frage hier des näheren eingehen. Einen Punkt aber, der mir wichtig scheint, möchte ich doch berühren. Eine erschöpfende Charakteristik des ganzen Menschen ist auf dem kleinen Raum eines Exlibris (und auch aus Mangel an ganzen Menschen) nur selten möglich; der Künstler wird sich daher in den meisten Fällen von vornherein darauf beschränken müßen, eine einprägsame, wenn möglich „redende“ dekorative Marke zu schaffen oder auf eine für den Buchbesitzer charakteristische Eigentümlichkeit oder Liebhaberei allegorisch hinzuweisen. Eine solche Eigentümlichkeit ist nun jedenfalls die bei Städtern oft ekstatisch-schwärmerische Liebe zur Natur. Warum sollte sich diese meist sogar einzige „Besonderheit“ des Buchbesitzers nicht durch ein seinem Geschmacke zusagendes landschaftliches Motiv durchaus hinreichend und passend versinnbildlichen lassen? Von einem solchen, durch heimatliche Anklänge leicht spezialisierbaren Blatte bis zu einem Exlibris, das sich für jeden eignet, ist doch immerhin ein weiter Weg. Und individueller ist es wohl immer noch als das stereotype Buch in der Ein- und Mehrzahl oder das lesende Mädchen. Hollenberg hat bis jetzt die folgenden Exlibris radiert: 1) Freiherr Franz Koenig-Fachsenfeld, 1898; 2) Hermann Autenrieth, 1905; 3) und 4) Dr. Fritz Franck-Oberaspach, 1905; 5) Dr. Arno Hollenberg, 1906; 6) Eugen Reichardt, 1906; 7) Dr. Walter Kretschmer, 1906; 8) Paul Mayer, 1906; 9) Eugen Roos, 1906. Die Blätter 5, 6 und 9 sind hier abgebildet. Die Schrift auf diesen Exlibris wechselt zwischen lateinischer Antiqua und Biedermeier-Kursivschrift. Die Umrahmungen beschränken sich auf das Nötigste.

Das noch recht primitive, eine Bücherecke darstellende Blatt für Freiherrn Franz Koenig ist das einzige, nichtlandschaftliche Blatt Hollenbergs. Es existiert z. Z. nur noch in einer autotypischen Verkleinerung. Die einfachen landschaftlichen Vorwürfe auf den übrigen Blättern, ein Flußlauf, Landstraße mit Pappeln, pflügender Bauer, Dörfchen im Grund, abziehendes Gewitter, entstammen wohl alle der Umgebung Stuttgarts; nur das Blatt für

Dr. Arno Hollenberg, den Bruder des Künstlers, zeigt ein Motiv aus seiner Heimat: einen niederrheinischen Bauernhof, auf dem sich die beiden als Kinder oft spielend herumgetrieben haben. Auf dem Exlibris Roos sehen wir das Motiv des Exlibris Autenrieth wiederholt, aber in größerem Maßstab; und außerdem wird durch die bewölkte Luft und die sorgfältigere Lichtverteilung eine größere Tiefenwirkung erzeugt, sodaß die Schönheit dieser Landschaft erst in der zweiten Fassung voll zur Geltung kommt. Das Exlibris Kretschmer endlich ist das einzige Blatt Hollenbergs, das einen engeren Anschluß an den Namen und die Persönlichkeit versucht. Der barmherzige Samariter im Vordergrund deutet nämlich auf den ärztlichen Beruf des Besitzers hin, während das Wirtshaus im Mittelgrund eine Anspiegelung auf den Namen Kretschmer, slavisch „Schankwirt", ist. Zum Schluße noch ein paar biographische Notizen. Felix Hollenberg ist am 15. Dezember 1868 in Sterkrade, Regierungsbezirk Düsseldorf, als Sohn eines Maschineningenieurs und geistvollen Dilettanten in Musik, Malerei und Plastik geboren. Kaum acht Jahre alt, versuchte er bereits mit selbstgeschaffenen Materialien zu radieren; mit sechzehn Jahren begann er nach der Natur zu zeichnen. 1887 bezog er die Akademie in Düsseldorf, wurde aber dort mangelnden Talentes halber (!) entlassen. Dann ging er nach Stuttgart, wo er an der Akademie sehr freundlich aufgenommen wurde. Sieben Jahre arbeitete er, völlig unbehindert, auf der Kunstschule. Seit 1896 ist er als selbständiger Künstler in Stuttgart tätig. Die Zahl seiner nicht zu Exlibriszwecken bestimmten, oft ziemlich umfangreichen landschaftlichen Radierungen beträgt bereits weit über 80. Unter andern hat sich auch der jetzige Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts, Max Lehrs, im Jahrgang 1903 der Wiener „Graphischen Künste" sehr anerkennend über den Künstler ausgesprochen.

Richard Braungart.



Helma Fischer-Oels.

Man spricht in unseren Tagen so gern von Heimatkunst! Und doch wissen recht viele Menschen nichts von ihr. Zwar reisen diese Kunstfreunde oft in der ganzen Welt herum, besuchen, mit dem Bädeker in der Hand, alle Kunstsammlungen, bringen es aber bei ihrem Kunstempfinden zumeist nur bis zur ersten Verszeile von Heines Lorelei. Diese Alltagsdiener kehren selten mit Gewinn nach Hause zurück und an den vielen künstlerischen Schönheiten der eigenen Heimat gehen sie achtlos vorüber. Woher mag das kommen? — Der Sinn für alles künstlerisch Schöne ist bei ihnen von Jugend auf verkümmert, die Phantasie trocknete ganz ein, und dies alles war nur zu oft das Erziehungsergebnis unserer bisherigen Art der Schulbildung.



Zu Zahlenmenschen hat sie so viele von uns ausgebildet! Mechanisches Auswendiglernen in allen Fächern! Die vom Herrn Professor „verbesserten“ Werke der Klassiker wurden in Auswahl zum Skandieren vorgesetzt. Nur die Denkfähigkeit stärken, recht so, aber die Fenster fest dabei geschlossen halten, damit nicht etwa ein Sonnenstrahl etwas hineinleuchte und Licht und Schönheit sich ein Weilchen hineinschmuggeln könnten in das kahle Klassenzimmer. Dem sehnenden Kindesherzen bot man damals nichts von den strahlenden Schönheiten der Natur, lehrte das Kind nicht die Schönheit sehen, hören und fühlen. Nun ist es besser geworden! Heißt es doch, das Jahrhundert des Kindes ist angebrochen. Man will dem Kinde Schönheit in das Schulzimmer bringen durch mancherlei Lehrmittel, wie künstlerisch ausgestattete Schulbücher, Wandbilder für den Anschauungsunterricht, will durch künstlerische Landschaftsbilder der Heimat die Liebe zu ihr festigen, die sich in Werthaltung von heimischer Natur und Heimatkunst äußert. Dem Kinde soll der Sinn für alles künstlerisch Schöne geschärft, die Phantasie gepflegt werden, damit dem in das praktische Leben Eintretenden die Liebe zur Natur und zur Kunst der leuchtende und wärmende Sonnenstrahl bleibe fürs ganze Leben.



Heimatkunst! Wer künstlerisch sehen gelernt hat, er braucht nicht Künstler zu sein, der findet Heimatkunst in jeder kleinen Stadt, in jedem Dorfe, dem bringt sie, wenn er auf Entdeckerwegen wandelt, unerschöpflichen Genuß. Auch meine idyllisch gelegene Vaterstadt Oels, diese alte Herzogsstadt mit ihren winkeligen schmalen Gäßchen, den vielen merkwürdig gebauten Häusern, dem herrlichen, jetzt kronprinzlichen Schlosse aus der Zeit der Frührenaissance, bietet so viel künstlerisch Schönes und ladet zu längerem Verweilen ein. Und doch bin auch ich an so vielen malerischen Punkten meiner Heimatstadt vorübergegangen und verdanke es nur einem Zufalle, der mich sie finden ließ. Vor einigen Jahren stand ich vor dem Schaufenster der Oelser Kunsthandlung und betrachtete mit großem Interesse eine Anzahl Radierungen von H. Fischer. Bilder vom Schloß, Stimmungsbilder aus Oels und seiner prächtigen Umgebung. Kein Dilettantismus, der sich bei derartigen Ausstellungen in kleineren Städten nur zu häufig im Gewande der Kunst zeigt, denn viele Dilettanten gehen mit den Ansprüchen von Künstlern in die Öffentlichkeit und bleiben den Beweis ihrer Künstlerschaft schuldig. Hier sah ich Proben eines ungewöhnlich starken Talentes. Die Radierungen zeigten eine lebensgetreue Auffassung, eine besondere Note und ein durch ein besonderes Temperament ehrlich gesehenes Stück Natur. Es lag keine Alltäglichkeitsstimmung in diesen Arbeiten, das Charakteristische war mit feinem Blick herausgehoben, Geist und pulsierendes Leben hineingelegt. Namentlich die großen Radierungen vom alten Herzogs-



Helma Fischer.

schlosse zeigten eine entzückende Verteilung von Licht und Schatten. Einzelne Partien wirkten hie und da etwas zu massig und schwer und man merkte, daß man es noch mit einem Werdenden zu tun habe, der aber schon über eine sichere Technik verfügte und eine reiche Phantasie besitzen mußte, der sich auch schon von fremden Einflüssen frei zu machen gewußt hatte und aus eigenem Quellwasser schöpfte.

Wer war H. Fischer? Der Name kommt in Schlesien nicht gerade selten vor. Ich trat in die Kunsthandlung ein, erstand alle Radierungen, die sich in der Auslage befanden und erfuhr, der Künstler war eine Dame, Helma Fischer, Tochter des Eisenbahndirektors und Baurates Fischer in Oels. Schon frühzeitig zeigte sich bei ihr eine auffallende Begabung für das Zeichnen. Sie zeichnete fleißig nach der Natur, kopierte auch in den Galerien, studierte einige Zeit bei Professor Max Wislicenus in Breslau und radierte bei W. Leo Arndt in Berlin. Ihre ersten selbständigen Arbeiten erregten die Aufmerksamkeit der Kunstkritik, die sofort erkannte, daß hier ein reiches entfaltungsfrohes Talent zu begrüßen sei. Helma Fischer lebt jetzt als selbständigschaffende Künstlerin in Breslau. (Adresse: Breslau V, Hohenzollernstr. 31.) Von ihren zahlreichen Schöpfungen, die schon von vielen Museen und Kunstsammlungen angekauft wurden, seien hier nur ihre prachtvollen großen Radierungen vom Oelser Schloß genannt, bei denen besonders auf malerische Wirkung ein starker Akzent gelegt ist und die in einer Anzahl von Exemplaren auch vom Deutschen Kronprinzen angekauft wurden, welcher der Künstlerin mehrfach seine vollste Anerkennung für diese trefflichen Kunstleistungen aussprechen ließ.



Es ist kein Wunder, daß das Oelser Herzogschloß die Künstlerin zur Darstellung gereizt hat; ist es doch in baulicher wie geschichtlicher Beziehung gleich interessant. Auch gerade für den Bücherfreund knüpfen sich an den alten Bau verschiedene Erinnerungen. Fast ein Jahrhundert lang (1793—1884) war Oels im Lehnsbesitz der Herzöge von Braunschweig. Der erste Herzog von Braunschweig aus dem Welfengeschlechte Friedr. August, muß ein sehr literaturfreundlicher Herr gewesen sein, denn er ließ 1795 die Schloßbibliothek auf etwa 18000 Bände vermehren, einen Katalog schreiben und jeden Bibliotheksband mit seinem Exlibris (Wappen mit Schrift Friedr. August H. v. B. Ö. im Bande — häufiges Blatt) versehen. Nach dem Tode des letzten Herzogs von Braunschweig-Oels, der 1884 in Sibyllenort bei Breslau starb, kam die Bibliothek, welche viele seltene und interessante Werke enthält, z. B. eine 1541 zu Wittenberg auf Pergament gedruckte Bibel mit Erläuterungen von Luthers Hand, in den Besitz des Königs Albert von Sachsen und befindet sich heute zum größten Teil im Japanischen Palais zu Dresden. Neben mehreren Gesamtansichten des Schlosses, des

Portals, des Schloßhofes mit den malerisch wirkenden Wandelgängen an der Südfront des Schlosses, dem alten Schloßbrunnen auf der Nordwestseite, hat die Künstlerin auch eine Reihe schöner Punkte von Oels und seiner lieblichen Umgebung durch den Stift und die Radiernadel festgehalten und diese köstlichen Arbeiten zeigen so recht ihre kraftvolle Technik und ihr schönheitsfreudiges Gemüt. Die Radierungen „Schloßkirche von Oels" (Backsteingotik), das alte „Breslauer Tor" sind fleißige Arbeiten, mit peinlichster Sorgsamkeit ausgeführt und in Stimmung und Beleuchtung gut. Eine zarte Märchenstimmung liegt über Helma Fischers Landschaftsbildern. Jeder Baum scheint eine Spezialstudie zu sein. Auch hier zeigt sich der große Scharfblick und das tiefe Können der Künstlerin. Sie schafft mit der Seele und gibt uns deshalb echte Kunst. Man fühlt, sie versteht die Sprache der Natur auf Grund einer guten Naturanschauung. Auch ihre Stimmungsbilder aus Breslau und seiner Umgebung sind zumeist vortreffliche Leistungen. Jede Einzelheit ist mit unzähligen Strichelchen der Radiernadel herausgearbeitet und kommt zur richtigen Wirkung. Helma Fischer nimmt es heilig ernst mit ihrer Kunst und ist eigentlich selbst mit ihren Arbeiten nie recht zufrieden. Unterstützt von einer schwungvollen reichen Phantasie und virtuoser Beherrschung der Technik, gibt sie mit jedem Werke immer wieder etwas Eigenartiges und Neues. Der Rangordnung nach gehört sie mit zu jener Künstlergruppe, die nicht nach der Schablone schafft, die mehr Respekt vor der Wahrheit der Natur, als vor der Weisheit der Schule hat. Die Künstlerin hat auch eine Reihe von köstlichen Exlibrisradierungen geschaffen, von denen ihr Eigenblatt (von der Originalplatte gedruckt), diesem Aufsatz als Beilage beigegeben werden konnte. (Die Künstlerin sammelt und tauscht nicht.) Bis jetzt sind 17 Exlibris von Helma Fischer vorhanden, doch hat die Künstlerin in den nächsten Monaten noch eine Anzahl von Exlibrisaufträgen auszuführen, worüber seiner Zeit noch besonders berichtet werden wird.

In der Reihenfolge ihres Entstehens zähle ich nun die von Helma Fischer geschaffenen Exlibris, sämtlich Radierungen, auf: 1) Exlibris für Erich Behrens. Der Besitzer ist Jurist und eine ideal veranlagte Natur. E. Behrens und Helma Fischer sind Jugendfreunde. Sie stellte sich als Aufgabe: Verherrlichung der Freundschaft. So fest und unlöslich die große und kleine Kiefer, wie die Radierung zeigt, mit einander verknüpft sind, so fest soll die Freundschaft sein. Die sonnige weite Landschaft symbolisiert das Glück in der freundschaftlichen Zuneigung, der abschließende Wald die unbekannte Zukunft. Die Noten unten am Bande sind aus der F-dur Toccata von Sebastian Bach. 1905. 2) Helma Fischers Buch, (s. Beilage.) In einem herrlichen, von Schumann komponierten Liede heißt es: Daß ich so krank geworden, wer hat es denn gemacht? Kein kalter Hauch aus Norden und keine Winternacht! Daß ich trug Todeswunden, das ist der Menschen Tun! Natur, laß mich gesunden, sie lassen mich nicht ruhn!" Nur die Natur bleibt ewig wahr, sie betrügt uns nicht. Sie ist der ewige Jungbrunnen, zu dem wir flüchten, wenn Schmerz und Kummer uns anpacken und die gleißende Welt uns schnöde im Stiche läßt. 1905. 3) Exlibris für Gotthard Crüger. Affe (nach Meyerheim) = Bindeglied, Rosenkette = immerwährendes, blühendes Leben, Totenschädel = Vergänglichkeit. 1905. 4) Rose Nicolaiers Buch. Düstere Weiden am Wasser. Ein herrliches Stimmungsbildchen. Schon färbt sich der Himmel, und mit dem ersten Morgenrot wird die dunkle Zukunft von Licht und Glanz erfüllt werden. 1905. 5) Exlibris für Hans von Bergmann. Von Wind und Wetter umtobt, steht trutzig und fest die alte Burg. Unten ein aufgeschlagenes Buch, um das sich ein Band


NATUR LASS MICH GESUN-
DEN – SIE LASSEN MICH
NICHT RUH'N.

mit dem Namen herumschlingt. 1906. 6) Exlibris für Elisabeth Leuschner. Birkenwäldchen mit Bach. Eine Naturstudie aus der Oelser Umgebung. 1906. 7) Exlibris für Oskar Leuschner, Verlagsbuchhändler in Wien. Ein Stückchen Heimat. Der düstere alte Schloßbogen vom Münsterberger Portal, schon etwas abgebröckelt. Dahinter im vollsten Sonnenschein das Städtchen Oels mit seinen Türmen, den alten Bäumen in der Fasanerie, wo der Besitzer dieses schönen Blattes als junger Gymnasiast seine Indianerkämpfe ausfocht, bis er ein „Großer“ wurde und man „Sie“ zu ihm sagte und er den Schauplatz seiner Heldentaten mehr in die Nähe der höheren Töchterschule verlegte. Die Schiefertafel zeigt, daß der Besitzer hier in diesem Städtchen seine erste Weisheit schöpfte. 1907. (Abb. S. 74.) 8) Exlibris für Frieda Ehrig. Birken am Wasser. Sonnige Landschaft. So strahlend und siegend soll das Leben der Besitzerin des Blattes sein. 1907. 9) Helma Fischers Buch. Zweites Eigenblatt. Tiefe, dunkle Felsenschlucht, nur oben ein ganz schmaler Lichtspalt. Unten, auf einem Felsvorsprung ein hell loderndes Feuer, das nach oben drängt (die Leidenschaft, unterdrückt, geknechtet durch das Leben). 1907. 10) Exlibris für Gräfin M. zu Leiningen-Westerburg. Motiv aus Oswitz bei Breslau. Alte mächtige Eichen an der Oder mit ihrer welthin glitzernden Wasserfläche. 1907. 11) Exlibris I für Hertha Tausk. Ein blühender Baum, an dem ein junges Mädchen steht, das hinauf nach den Blüten greift, sie aber nicht erreichen kann. Das Leben versinnbildlichend. Das Schöne bleibt oft unerreichbar. 1907. 12) Exlibris II für Hertha Tausk. Junges Mädchen (Akt) sitzt auf einem geschlossenen Buche, müde, zusammengebrochen. Das Leben. 1907. 13) Exlibris für Albert Morawe. Der Besitzer, Jurist, verlebte seine Jugendzeit in Breslau, daher Breslauer Rathaus, unten Breslauer Stadtwappen. Ein köstliches Blatt. 1907. 14) Exlibris für Dr. jur. Paul Werner. Motiv aus Breslau. Dominsel und Oderpartie. Eine meisterhaft ausgeführte Radierung, 120:160 mm, die gewiß mit zu den besten Exlibrisschöpfungen des letzten Jahres gezählt werden muß. 1907. (Abb. S. 75.) 15) Exlibris für Dr. Alfred Fischer-Berlin. Weiden am Bach. Ein Stimmungsbildchen aus Breslau, der Heimatstadt des Exlibrisbesitzers. Getreue Naturstudie. 1907. (Beilage). 16) Exlibris für Opernsänger Mano Naerger. Motiv aus Odins Meeresritt, komponiert von Loewe. Wie Odin mit seinem Roß, das er am Zügel führt, zur Schmiede kommt. Oluf, der Schmied, tritt aus der Behausung und heller Lichtschein dringt aus der Schmiede heraus. 1907. 17) Exlibris für Buchhändler Paul Weise-Wien. Besitzer ist Hochtourist und Naturfreund. Zwischen schweigenden Tannen, die melancholisch ihre Zweige neigen, führt am Abhange vorbei ein schmaler Weg aufwärts. Ein von wilden Rosen umranktes Marterl erhöht die feierliche Waldesstimmung. Im Hintergrunde der gewaltige Gletscher mit hochragenden Felszacken. Das fein durchgearbeitete Blatt ist ein Beweis für das künstlerische Naturempfinden Helma Fischers. Der auf S. 73 abgebildete Entwurf hat noch keinen Besitzer.

Im April d. J. hatte ich Gelegenheit, eine Anzahl Radierungen von Helma Fischer einem kunstverständigen Kreise vorzulegen. Das Urteil lautete so günstig, daß ich mich entschloß, auch den Leserkreis unserer Zeitschrift auf diese Künstlerin aufmerksam zu machen. Bei dem Unfug, der heute von Exlibrisfabriken ausgeht, die zumeist von Auch-Künstlern mit Volldampf betrieben wird, dürfen wir uns gewiß freuen, daß Helma Fischer unserer Kleinkunst Interesse und Verständnis entgegenbringt. Oskar Leuschner.

Nochmals „Exlibris von Félicien Rops.“

In dankenswerter Weise hat sich Herr von Zur Westen mit meinen Ausführungen in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift beschäftigt und mancherlei Interessantes und Wissenswertes zusammengetragen. In den folgenden Zeilen möchte ich jedoch, um der Sache möglichst auf den Grund zu kommen, meinen in verschiedener Beziehung abweichenden Standpunkt nochmals begründen.

Was zunächst das Blatt „Dr. Escoube“ betrifft, so ist es ausgeschlossen, daß die Originalplatte des Künstlers zur Herstellung des Exlibris verwandt wurde. Denn die Bildgröße beträgt laut Catalogue (Suppl. II pag. 37) $25^{1}/_{2} \times 26^{1}/_{2}$ cm, während das Exlibris Dr. Escoube noch nicht halb so groß ist. Die in voriger Nummer gegebene Abbildung ist in der Größe des Exlibris reproduziert. Mit dem Blättchen „le terme“ für Octave Uzanne könnte Herr von Zur Westen Recht haben. Freilich muß man bedenken, daß es heute in der modernen Exlibris-Bewegung unzählige Exlibris gibt, die auf ihre Bestimmung als Bucheignerzeichen in ihrem Inhalt kaum hinzuweisen scheinen, ich denke nicht nur an landschaftliche, sondern auch an figürliche Blätter. Da der Künstler das Blatt „le terme“ einer bestimmten Persönlichkeit — in diesem Falle Octave Uzanne — gewidmet hat, und diese Widmung durch das Monogramm O. U. stark betont wird, möchte ich mich der Annahme nicht verschließen, daß in der Darstellung doch ein Bezug auf eine Neigung oder Beschäftigung des „Bibliophilosophen“ vorhanden ist. Daß der Künstler das Monogramm deutlich darauf angebracht hat, halte ich nicht für zufällig. Und da es angebracht ist, war eine Raumeinschränkung für eine weitere Inschrift nicht notwendig, denn das Wort „Exlibris“ ist ja nicht das Wesentliche eines Bucheignerzeichens und fehlt auf vielen unzweifelhaften Exlibris. Auch ein Bücherbesitzer, der kein Exlibris sein eigen nennt, schreibt in den wenigsten Fällen ein „Aus der Bücherei“ oder eine sonstige derartige Wendung in seinen Besitz ein, sondern lediglich seinen Namen. So gut wie die Monogramm-Exlibris Eckmanns, van de Veldes, Sherborns wirkliche Exlibris sind, halte ich das Ropssche Blatt „le terme“ ebenfalls für ein solches. Ich hatte Gelegenheit, bei dem Inhaber des Ropsschen Nachlaßes die vollständige Rops-Sammlung einzusehen und fand unter der großen Zahl Ropsscher Vignetten kein Blättchen mit einem Monogramm, außer dem für uns in Frage kommenden Blatte.

Schließlich noch das „Universal-Exlibris“ für Mallarmés „Poésies“. Durch einen Zufall bin ich inzwischen in den Besitz einer „épreuve biffée“ des Blattes mit der vollständigen Aufschrift „Exlibris“ gekommen. Ja, ich hatte die Wahl zwischen zwei verschiedenen Abzügen des mit dem Worte Exlibris bezeichneten Blattes „la grande lyre“ und zwar den auch im Catalogue aufgeführten beiden „états“, von denen der zweite Zustand noch den eingravierten Druckervermerk Delâtres aufweist. Und was mir sehr wichtig erscheinen will: Mir lag auch noch ein drittes Blatt, eine „grande lyre“ ohne die Bezeichnung „Exlibris“ vor, und zwar in derselben Größe, wie die Abbildung in der vorigen Nummer unserer Zeitschrift. Und da habe ich noch eine Entdeckung gemacht: Rops hat die „lyre“ zweimal radiert. Einmal als „la grande lyre“ (Exlibris) bedeutend größer als die zweite Radierung, die den offiziellen Titel trägt „la petite lyre“. Ohne Zweifel hat für die Abbildung in unserem vorigen Hefte die letztere gedient, denn die Wiedergabe ist genau so groß

als die mir vorliegende „petite lyre". Aus dieser Vorlage ließ sich aber schwerlich erkennen, ob Rops das Wort „Exlibris" mit Vorbedacht mit einem zur Namenseinschreibung notwendigen Spielraum umgab. Dieser ist jedoch auf dem nun in meinem Besitz befindlichen Abzuge genau zu erkennen. Er ist farbgetönt, wie das ganze Bild und füllt die Coupure, d. h. den Abschnitt aus, der bei der petite lyre nicht mitgetönt ist. Auch hatte Rops die ersten Abzüge der petite lyre — auch den Raum der „coupure" — in einer das Hauptbild erdrückender Weise mit Remarquen umrahmt. So sehr ich nun auch ein Gegner der Universalexlibris bin — in Nr. 4 der Gersterschen „Buchkunst" lege ich meine Ansichten darüber dar — so kann ich mir doch in dem Falle Rops-Mallarmé leicht vorstellen, daß diese beiden begeisterten Künstler ein Buch zustande bringen wollten, das aus „einem Guß" sein sollte. Um den 40 Auserwählten, die lediglich Besitzer der Auflage sein sollten, eine Verunzierung des Werkes zu ersparen, dürfte Rops dieses Blatt „la grande lyre", das, wie Meier-Graefe feinsinnig in parte pro toto sagt, wie ein Vers Mallarmés erscheint, nach der „petite lyre" in größerem Maßstabe neu radiert und lediglich für die „Poésies" bestimmt, dem Buche mit Vorbedacht als Exlibris vorangesetzt haben. Ich habe das Buch „Poésiés de Stéphane Mallarmé" ebenfalls nie gesehen, bin aber nicht mehr im Zweifel, an welcher Stelle sich das Blatt befindet: Als Einschaltblatt bei dem Titel, denn es wird als „Frontispice" von Ramiro bezeichnet. Auch der Satz in der Anmerkung des Catalogue Suppl. II, die den „Prospectus de cette curieuse publication" vollständig abdruckt, bestätigt meine Annahme: Le titre et l'exlibris de Rops ne sont pas vendus séparément." Nach meiner so eingehenden Beschäftigung mit Rops kann ich die Ansicht nicht teilen, daß der große belgische Radierer jemals über Zweck und Bedeutung eines „Exlibris" im Zweifel gewesen sein sollte, da mancher seiner Freunde, Bracquemond, Bouvenne, Rassenfosse so zweckdienliche Exlibris geschaffen haben, und zwar noch zu Zeiten als Rops lebte. Rops aber selbst hat sich um das Buchwesen durch feinsinnige Ausstattungen als verständnisvoller Buchkünstler überaus verdient gemacht. Warum er sich aber in nur so geringem Maße mit dem Exlibris befaßt hat, dafür sind mehrere Gründe vorhanden, deren vornehmlichste ich hier anführen möchte: 1) war es noch nicht die Mode großen Stils, wie heute fast 10 Jahre nach seinem Tode, zumal nicht in der noch ungetrübten Schaffensperiode des Künstlers, 2) war Rops in den letzten Jahren seines Lebens, die für das Exlibris in Betracht kämen, schwer leidend und hat sich dann, trotzdem er überhaupt nicht arbeiten sollte, nur noch großen Ideen hingegeben und fand daher für angewandte Kunst kleinen Stils, wie Exlibris, weder Ruhe noch Zeit. Denn vertraut mit dem näherrückenden Tode, war seine Arbeit einzig der eiligen Ausführung der ihm noch vorschwebenden Gedanken gewidmet, mit einer Hast, die zweifellos seinen Tod beschleunigen half. Wenn diese Zeilen länger als beabsichtigt, ausgefallen sind, so ist es einmal dem immerhin sehr interessanten Falle zuzuschreiben, andererseits hielt ich es für meine Pflicht, mich erschöpfend zu äußern über das, was ich in einem Spezialstudium dieses Künstlers herausfand. Vielleicht findet sich ein weiterer Rops-Spezialist in unserem Kreise, der noch etwas Neues über Rops und seine Exlibris zu sagen hat. Carl Fr. Schulz-Euler.

Das französische Exlibris seit 1850.

Ueber französische Exlibriskunst habe ich schon einmal in meiner Exlibrismonographie gehandelt. Aber der dort zur Verfügung stehende Raum legte große Beschränkung auf, manches wurde mir auch erst später bekannt, und in einzelnen Beziehungen hat sich meine Ansicht in den seit Abfassung meines Buches vergangenen sieben Jahren geändert. Daher erschien es mir nicht überflüssig, das Thema ganz unabhängig von der damaligen Niederschrift und wesentlich ausführlicher nochmals zu behandeln, insbesondere die großen Linien der Entwicklung, wie sie sich mir darstellt, schärfer herauszuheben und die Erscheinungen der allerletzten Jahre, soweit sie mir vorliegen, eingehender zu würdigen. An Literatur sind nur das Buch von Poulet-Malassis und die Aufsätze Octave Uzannes in der bekannten Sondernummer des Studio und in der Zeitschrift für Bücherfreunde (Jahrgang VIII, Band I, S. 177 ff.) benutzt worden. Im Übrigen hat die Grundlage der Ausführungen meine Sammlung gegeben. Einige Ergänzungen fand ich bei der mir freundlichst gestatteten Durchsicht der Sammlung Langenscheidt, und die Kenntnis mehrerer moderner Blätter habe ich der liebenswürdigen Unterstützung des Herrn Paul Ettinger-Moskau zu verdanken.



Exlibris Edmond und Jules de Goncourt von Gavarni.

Für die Entwickelungsgeschichte der Gebrauchsgraphik ist das französische Bucheignerzeichen von ungleich geringerer Bedeutung wie das deutsche: Fehlt doch der französischen Exlibriskunst im Gegensatz zu der deutschen gleichermaßen ein glänzender Anfang wie eine blühende Gegenwart. Mit Stolz kann der deutsche Exlibrisfreund zur Rechtfertigung seines Interesses auf die Arbeiten von Albrecht Dürer und Lukas Cranach, von Barthel und Hans Sebald Beham, von Virgil Solis und Jost Ammann hinweisen. Diesen Meisterwerken hat das Frankreich der Renaissance nicht nur nichts gleichwertiges, sondern überhaupt fast nichts entgegenzusetzen. Sieht man von einigen ganz belanglosen Blättchen ab, so kann man sagen, daß erst in der Periode des Barock die Exlibrissitte ganz allmählich über den Rhein von den östlichen Nachbarn zu den Franzosen gedrungen ist. Diese Tatsache erscheint auffällig, wenn man berücksichtigt, daß Frankreich schon im 16. Jahrhundert viele begeisterte Bücherfreunde zählte, daß ferner die französischen Zeichner auf dem so nahe verwandten Gebiete des Druckersignets eine Reihe vorzüglicher Arbeiten geschaffen haben, in denen sich Kraft mit Grazie eint. Die Erklärung dieser hiernach zunächst befremdlichen Erscheinung dürfte in der hohen Wertung zu suchen sein, deren sich schon damals der Bucheinband bei den französischen Bibliophilen erfreute. Das ganze Äußere des Buches sollte individuellen Charakter tragen, sollte das letztere durch seinen Schmuck als Bestandteil einer bestimmten Bibliothek kennzeichnen. Die Einbände, in die Jean Grolier seine Lieblinge fassen ließ, zeigen in ihrem Schmuck in so

hohem Grade das Gepräge seines Geistes und seines Geschmackes, daß ihre Herkunft auch dann kaum zweifelhaft sein würde, wenn sie die berühmte Aufschrift „Jo. Grolierii et amicorum" nicht tragen würden. Die Worte sind übrigens nur mit verhältnismäßig kleinen Buchstaben am Rande angebracht. Andere Bibliophilen waren in dieser Beziehung weniger zaghaft. Bereits König Franz I. machte, nachdem er den Thron bestiegen, das französische Königswappen zum Mittelpunkte der Dekoration der Einbände, ließ darunter sein Wahrzeichen, den Salamander, abbilden und seinen Anfangsbuchstaben, das bekrönte F., oft an recht vielen Stellen anbringen. Wappen sowie Buchstaben oder verschlungene Monogramme bilden auch in der Folgezeit die regelmäßigen Bestandteile des französischen Superexlibris, gelegentlich treten noch einfache Symbole hinzu, wie die Mondsicheln, Bogen und Pfeile der Diana von Poitiers, der Totenkopf Heinrichs III., die Margaruiten der Königin Margarete von Valois (oder vielleicht richtiger der Prinzessin Marie Margarete von Valois?). Es läßt sich wohl keinesfalls bestreiten, daß in praktischer, wie in ästhetischer Beziehung das dem Deckel eingepresste Superexlibris vor dem eingeklebten Exlibris vieles voraus hat. Das Superexlibris ist die vollkommnere Eigentumsbezeichnung, es kann nicht beseitigt oder überklebt werden; nur durch Entfernung des ganzen Einbands, zu dem sich niemand so leicht entschließen wird, kann die Tatsache verdunkelt werden, daß das betreffende Buch zur Bibliothek einer bestimmten Person oder einer bestimmten Familie gehört hat. Ferner ist das Superexlibris organischer Bestandteil, häufig sogar Mittelpunkt und Hauptstück des äußeren Schmucks, während das Innenexlibris stets den Charakter des Nichtzugehörigen, des willkürlich Eingefügten behalten wird. Diesen Vorzügen steht freilich auch ein Nachteil gegenüber, oder, sagen wir, eine Eigenschaft, die die Mehrzahl der deutschen Exlibrisfreunde für einen Nachteil erklären wird. Das Superexlibris wird notgedrungen stets ziemlich einfach, in der Regel heraldisch oder ornamental sein; zu umfangreicheren Kompositionen, zum Ausdruck mannigfaltiger Beziehungen, längerer Gedankengänge eignet es sich nicht.

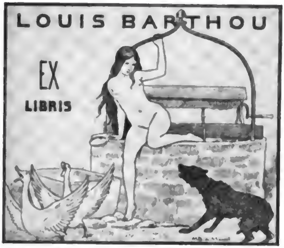

Exlibris Victor Hugo von Aglaus Bouvenne.

Man verzeihe diese scheinbar nicht hergehörigen Ausführungen, sie sollen nicht nur eine Abschweifung, sondern auch eine Einleitung sein. Ich bin nämlich überzeugt, daß diese Vorherrschaft des Superexlibris von wesentlichem Einfluß auf die Gestaltung des französischen Exlibris gewesen ist. Hieraus erklärt sich nämlich meines Erachtens, daß sie in ihrer überwiegenden Mehrzahl deutlich den Charakter der Buchmarke tragen und vorzugsweise heraldisch oder ornamental sind. Selbst in der Blütezeit des französischen Exlibris, in den Tagen des Rokoko und des Zopfstils, beschränken sich die Zutaten der Kleinmeister zu den Wappen regelmäßig auf antike Götter, Genien und Putten, die als Schildhalter oder in ähnlicher Weise verwendet sind. Die Gedankenwelt des 18. Jahrhunderts, die Sentimentalität der Rousseau- und Wertherzeit findet daher hier einen viel weniger deutlichen Ausdruck, als in den deutschen Bucheignerzeichen jener Tage.

Das 19. Jahrhundert bedeutet für die Exlibrissitte auch in Frankreich einen bedeutenden Rückschritt. Sowohl die Zahl der Bucheignerzeichen nimmt erheblich ab, wenn auch wohl nicht in dem Grade wie in Deutschland, als auch besonders ihr künstlerischer Wert. Auch Octave Uzanne bezeugt die künstlerische Bedeutungslosigkeit der Erzeugnisse, die vor dem letzten Jahrzehnt des zweiten Kaiserreichs entstanden sind. Der Grund der Erscheinung kann nur vermutungsweise angegeben werden. Die tiefe Verachtung, mit der die deutschen Künstler jener Zeit auf alle Arbeiten herabsahen, die irgend einem praktischen Zwecke dienen sollten, ist der Mehrzahl der französischen Künstlerschaft fremd gewesen. Insbesondere haben die Romantiker, die berühmte Generation von 1830, uns so zahlreiche prächtige Plakate, Buchumschläge und besonders Notentitel hinterlassen, daß wir mit Sicherheit annehmen können, daß sie sich gegebenenfalls unbedenklich auch auf dem Gebiete des Exlibris betätigt hätten; und doch scheint kein einziges Bucheignerzeichen von der Hand eines ersten Meisters jener Tage geschaffen worden zu sein. Wenn Octave Uzanne für den Stillstand der künstlerischen Exlibrisproduktion die altertümelnden Neigungen der französischen Bibliophilen verantwortlich macht, so erscheint auch das nicht überzeugend — müsste doch gerade die romantische Richtung der Kunst altertümelnden Neigungen entsprochen haben. Vielleicht ist aber der Grund darin zu suchen, daß die romantische Schule malerischen Absichten auch in der Schwarzweißzeichnung huldigte, der französische Bibliophile aber gewöhnt war, das Exlibris als ein vorzugsweise heraldisches oder ornamentales, jedenfalls aber rein dekoratives Blatt zu betrachten und an dieser Anschauung festhielt. In der französischen Exlibrisproduktion des 19. Jahrhunderts nehmen daher das Wappen und die den Besitzernamen umgebende Cartouche im Rokoko- oder Zopfstil einen bedeutenden Platz ein. Im Gegensatz zu den gleichzeitigen deutschen Erzeugnissen sind übrigens viele von diesen Blättern sehr fein und sorgfältig gestochen und wirken zweifellos vornehm. Künstlerische Vorzüge haben aber die Arbeiten von Stern, Agry, Pelissier usw. nicht, es sind Erzeugnisse einer entwickelten, für ein elegantes Publikum arbeitenden Luxuspapierindustrie. Man empfindet, daß sie meist nicht bei einem Künstler in Auftrag gegeben, sondern in einem eleganten Laden aus den vorhandenen Mustern ausgesucht und bestellt sind. So kommt es, daß manche dieser fein gestochenen Cartouchen nacheinander für mehrere Personen verwendet sind, daß beispielsweise derselbe Rokokorahmen die Namen der Madame Standish, née Des Cars, und der Komtesse Xavier de Blacas umschließt. Abgesehen von den Arbeiten unseres Mitglieds Edmond des Robert sind mir überhaupt keine französischen Bucheignerzeichen von sicherem heraldischem Gefühl und guter dekorativer Wirkung bekannt. Die Arbeiten der Sherborn und Eve, der Hupp und Doepler haben in Frankreich kein Gegenstück.



Exlibris Edouard Manet von F. Bracquemond.



M. Boutet de Monvel

Abweichend von England und Deutschland hat die „Renaissance“, die Erneuerung der Exlibrissitte, die in Frankreich in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts einsetzt, nicht an die Wiederbelebung der Wappenkunst angeknüpft, sondern sich sogar in offenbar bewußtem Gegensatze zu der heraldischen Richtung vollzogen. Der Kreis, in dem die Exlibrisbewegung begann, bestand in der Mehrzahl aus jungen Literaten, Kritikern, Gelehrten und Künstlern von liberalen Gesinnungen. Es waren fast durchweg nicht Angehörige alter Familien, sondern, wie einer von ihnen, Poulet Malassis, sich ausdrückt, „Roturiers.“ Sie hatten kein ererbtes Wappen und sie wollten kein neues, aber sie wollten auch keine umfangreichen Kompositionen mit allegorischen Figuren und antiker Mythologie. Vor solchem Wunsche bewahrte sie sowohl ihre moderne Gesinnung wie die tiefgewurzelte Abneigung des französischen Bibliophilen gegen Eignerzeichen großen Formats, die in der bekannten Behauptung Henri Béraldis gipfelt, der Wert eines Bücherfreundes stehe in umgekehrtem Verhältnis zur Größe seines Exlibris. Die französischen Exlibrisfreunde der 60er Jahre wollten vielmehr ein modernes Gegenstück zu den heraldischen Blättern in Gestalt von kleinen prägnanten graphischen Darstellungen schaffen, die sich dem Beschauer unmittelbar einprägten und so dem Zwecke der Besitzmarke besser gerecht wurden, als es in unserer unheraldischen Zeit dem Wappen möglich ist. Hierbei handelte es sich regelmäßig nicht blos um eine möglichst wirksame Darstellung irgend eines Gegenstands, den der Besitzer auf Grund irgend welcher Beziehung zum Symbolum gewählt hat. Gewiß giebt es auch solche Blätter. So finden wir auf dem Zeichen der Gräfin Noë die Arche Noah, auf dem des Dichters François Coppée eine Lyra, auf dem Victor Cousins die mit diesem Namen bezeichnete Stechmücke, auf dem L. Sapins drei Kiefern abgebildet (alle 4 von Aglaus Bouvenne). Diese Richtung hat heute wieder überall zahlreiche Vertreter; ich erinnere an Dasio in Deutschland, an Nicholson und Craig in England. Für die französische Exlibriskunst jener Tage sind aber solche rein sachlichen Symbole nicht typisch. Ihr Charakteristikum besteht vielmehr darin, daß durch eine möglichst prägnante, knappe Darstellung eine Sentenz, ein Witzwort, ein Bonmot, kurz irgend eine für den Besitzer bezeichnende, unmittelbar verständliche Idee in möglichst klarer und drastischer Weise ausgedrückt wird, so daß sie im Gedächtnis des Beschauers unauslöschlich haftet.



Henry André.

Ein berühmtes Beispiel dieser Richtung bildet das Eignerzeichen der Brüder Goncourt,

das Gavarni, der große Karrikaturist und Frauenschilderer des zweiten Kaiserreichs, gezeichnet und Jules de Goncourt selbst trefflich gestochen hat. Es zeigt lediglich eine Hand, deren Mittel- und Zeigefinger auf die Buchstaben E. und J. weisen, die Anfangsbuchstaben der Vornamen des Brüderpaares, das so unzertrennlich war, wie zwei Finger derselben Hand. Ein künstlerisch noch interessanteres Blatt dieser Richtung ist das Exlibris des Malers Edouard Manet, das ihm Felix Bracquemond, der Neubeleber der französischen Radierung, schuf. Es zeigt eine mit wenigen geistvollen Strichen hingeworfene und doch überaus lebensvolle Porträtbüste des Schöpfers der impressionistischen Malerei, die aus einem schlanken Sockel herauswächst. Über dem Kopfe der Büste steht der Besitzername: „Manet“. Spricht man dieses Wort lateinisch aus, so bedeutet es: „Er bleibt“, und den auf diese Weise begonnenen lateinischen Satz vollenden die am Fuße des Sockels stehenden Worte: „et manebit“ — und er wird bleiben. So hat Bracquemond dem damals noch so viel angefeindeten Freunde ein geistvolles Kompliment gemacht und zugleich mit sicherem Blick den künftigen Ruhm des Künstlers prophezeit. Durch diesen geistvollen Einfall und die knappe Zeichnung wirkt das Blatt überaus nachhaltig. Die im Probedruck vorhandenen erotischen Zutaten sind nachträglich fortgefallen. Von Bracquemond rühren noch verschiedene andere Exlibris her, von denen ich hier nur zwei beschreiben will, die für A. Poulet Malassis und Aglaus Bouvenne. Der Erstgenannte, der früheste Chronist des französischen Exlibris, ein Schriftsteller und Verleger, besaß ein kleines Blättchen, das die Gefühle des Sammlers beim Erwerbe eines neuen Buches höchst einfach und wirksam ausdrückt. Man sieht ein aufgeschlagenes Buch, um das die Anfangsbuchstaben des Namens: A. P. M. angeordnet sind, darunter steht der Triumphschrei des neuen Besitzers: „Je l'ai!“ Die obere Schleife des L ist soweit emporgezogen, daß sie das Buch vollständig umklammert und zwar mit so energischem Schwunge, daß man empfindet, Poulet Malassis wird den errungenen Schatz nicht wieder loslassen und dazu soll ihm sein Exlibris helfen. (Abb. Studio-Sondernummer S. 49). Auch das Zeichen Aglaus Bouvennes deutet auf die unermüdliche Sammeltätigkeit des Besitzers hin. Im Strome der Zeit schwimmt das Sammelalbum dahin; colligebat, quis perficiet? er sammelte, wer wird die Sammlung zu Ende führen? steht daneben. (Abb. bei v. Zur Westen S. 66.) Der Eigner dieses Blattes Aglaus Bouvenne war selbst der eifrigste und fruchtbarste Vertreter der eben charakterisierten Richtung der französischen Exlibriskunst; Uzanne schätzt die Zahl seiner Blätter wohl etwas übertrieben auf „hunderte“. Mit dreißig Jahren soll er seine ersten Exlibris geschaffen haben, und als er 1903 im Alter von 76 Jahren starb, war sein Interesse für diesen Zweig der Kleinkunst noch frisch. Ich bewahre einen Brief auf, den er etwa ein Jahr vor seinem Tode an mich richtete und in dem er sich Auskünfte über verschiedene deutsche Eignerzeichen erbat. Als Künstler kann er sich mit Bracquemond nicht entfernt messen, aber er besaß eine Fülle guter Ideen und die Fähigkeit, sie ein-



HENRY ANDRÉ . INV.



drucksvoll und präzise zeichnerisch auszudrücken. Unter seinen Arbeiten, von denen ich vier bereits erwähnte, ist am bekanntesten wohl das Blatt, das er seinem Freunde Victor Hugo widmete, über dessen Porträts und Karrikaturen er ein interessantes Buch veröffentlicht haben soll. Die Darstellung knüpft anscheinend an einen Vers Auguste Vacqueries an, der sich auf Hugos historischen Roman „Notre Dame de Paris" bezieht: Les tours de Notre Dame étaient le „H" de son nom. Wir sehen vor einem tiefschwarzen Hintergrunde die Notre Dame-Kirche, deren Form eine gewisse Ähnlichkeit mit einem großen lateinischen H hat. Der untere Teil ist mit den Initialen des Dichters belegt, über die Türme zuckt grell ein Blitzstrahl, der als Spruchband dienend die Worte „Exlibris Viktor Hugo" trägt. Benutzt hat der Dichter das Blatt wohl schwerlich, da er keine nennenswerte Bücherei besaß, aber er hat die Gabe des Freundes angenommen, so daß man das Zeichen immerhin mit Recht als sein Exlibris bezeichnen kann. Von sonstigen Blättern Bouvennes nenne ich das Octave Uzannes, dessen Embleme sich auf die Werke des Besitzers über Spiegel und Fächer beziehen (Abb. in meiner Monographie S. 65), ferner das des Schriftstellers Mario Proth mit der über dem Meere hin und her fliegenden Schwalbe und der Devise Sempre vagare (Abb. Studio-Sondernummer S. 50), das in zwei verschiedenen Ausführungen existierende Blatt Champfleurys — blühende Gefilde, vorn liegt ein Spiegel mit dem Worte „Veritas" —, das Alexis Martins mit der Darstellung eines Namensvetters, des seiner Zeit in Paris allbekannten dressierten Bären Martin (Abb. Archives 1907 Nr. 5), das des berühmten Kritikers und Dichters Théophile Gauthier', auf dem ein ägyptischer Tempelbau und Hieroglyphenzeichen an den von dem Besitzer verfaßten Roman einer Mumie erinnern (Abb. Zeitschr. f. Bücherfreunde VIII Bd. 1, S. 185), endlich das des C. M. Asellineau, auf dem die Darstellung eines auf Schilfstauden zufliegenden Vögelchens den Satz illustrieren soll: La femme qui n'est pas la colombe et le roseau est un monstre. Ein Freund der Frauenbewegung war oder ist Asellineau jedenfalls nicht. Seinen Namen trägt noch ein zweites Eignerzeichen mit einem auf einer Schildkröte stehenden Reiher.

Außer den genannten Künstlern sind noch drei andere als Exlibristen aus der Zeit vor dem großen Kriege zu nennen: Alexandre Bida, der ein sehr kleines Blättchen mit der bildmäßigen Darstellung eines behaglich mit Buch und Pfeife auf einem Divan ruhenden Türken für den Finanzmann F. Solar gefertigt hat, ferner Leopold Flameng und Octave de Rochebrune. Von dem letzteren rührt ein geschmackvoller Stich im Renaissancestil für seine Bibliothek her. Bereits aus den siebziger Jahren stammt das Ex-

libris Léon Gambettas von Alphonse Legros, eine Gabe der Freundschaft und Bewunderung, die aber wohl niemals praktische Verwendung gefunden hat, da Gambetta weder Bibliophile war, noch überhaupt eine größere Anzahl von Büchern besaß. Die Darstellung feiert die Energie und den Patriotismus des Organisators des Widerstands gegen die deutschen Sieger. Aus Wolken langen zwei Arme heraus und brechen den Stab über Frankreich, der gallische Hahn läßt den Weckruf ertönen, und vor der strahlenden Sonne des Hintergrunds erscheint die Devise: „Vouloir c'est pouvoir". Zwei hochberühmte Namen sind hier vereinigt, denn auch Alphonse Legros, ein geborener Franzose, der aber den größten Teil seines Lebens in England zugebracht hat und dort William Strangs Lehrer geworden ist, ist einer der nicht allzu zahlreichen Graphiker von europäischer Bedeutung, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Abgesehen hiervon kann das Blatt aber kaum besonderes Interesse erwecken. Künstlerisch wird es wohl niemand als ein Meisterwerk bezeichnen; die Komposition ist nicht glücklich und die pathetische Idee mir wenig sympathisch.



Exlibris P. de Crauzat von Jules Chéret.

Aglaus Bouvenne und Felix Bracquemond sind bis auf den heutigen Tag die bemerkenswertesten Exlibriszeichner Frankreichs geblieben. Sie haben einen Stil geschaffen, der in seiner Vereinigung von gedanklicher und zeichnerischer Prägnanz ganz eigenartig ist und der in seiner Freude an der Gestaltung eines flüchtigen Gedankenblitzes, seiner Betonung des „Esprit" uns typisch französisch anmutet. Aber dieser, ich möchte sagen, epigrammatische Stil des Exlibris war nicht von langem Bestand. In den späteren Blättern haben die Ideen nicht die gleiche Schlagkraft, ist die Darstellung anekdotischer geworden, und daher entbehren diese Eignerzeichen der suggestiven Wirkung, die Bouvennes und Bracquemonds Arbeiten auszeichnet. Ein charakteristisches Beispiel bietet das Exlibris Chaboeuf. Eine Gänsefeder, von einem den Namen tragenden Spruchband umwunden, teilt das Blatt. Auf der einen Hälfte erblickt man eine Katzenfamilie — chat — auf der anderen Ochsen — boeuf — die von einem Bauern auf der Landstraße getrieben werden, Chaboeuf lautet natürlich die Auflösung dieses Bilderrätsels (Signatur C. F.). Ein ähnliches Rebus wird ganz in dem von A. Monnier gezeichneten, von Lalance gestochenen Exlibris Chapuis aufgegeben. Man sieht einen Schöpfbrunnen (puits), aus dem eine Katze (Chat) Bücher herauswindet. In andern Blättern hat man versucht, den Mangel einer schlagenden Idee durch möglichst absonderliche Einfälle auszugleichen. In dieser Beziehung schießt unter den mir bekannten Blättern Monniers Exlibris Petit den Vogel ab. Man sieht einen Mann auf einer


P. MARTEAU
EX LIBRIS.

in die Wolken ragenden Leiter stehen, der mit Kamm und Brennscheere den Schweif eines Kometen zu einer kunstvollen Tolle formt. „Ne compte que sur moi" steht darüber. Wollte Herr Petit durch diese bizarre Komposition vielleicht ausdrücken auf welcher Höhe er stehe, was er trotz seines Namens alles auszurichten vermöge? Ich weiß es nicht, aber ich finde auch keine andere Deutung. Höchst merkwürdig ist auch das von Massé nach Guérin gestochene Eignerzeichen des „Bibliophilosophen" Octave Uzanne. Amor treibt mit seiner brennenden Fackel eine mit Malgerät beladene Schildkröte zu schnellerer Gangart an. Die Bedeutung dieser wunderlichen Darstellung lehrt uns der beigesetzte Vers: „Si l'amour ne vient qui le turlupine, L'art rampe ici bas, se traîne et clopine." Übrigens ist die Devise des Jacob Spiegel von Schiettstadt: „Tecum habita" auch auf diesem Blatte zu lesen. Bildhaft in der Darstellungsweise, aber einfach in der Komposition und klar in der Idee ist das Exlibris J. Cartault von Léon Marolle: Ein auf Büchern stehender Putto hält in der einen Hand das Lob der Narrheit, in der andern eine Abhandlung über die Weisheit: „Chacun à son tour" hat sich der lebenskluge Besitzer zum Wahlspruch genommen.



Exlibris E. Ganduin von H. Somme.

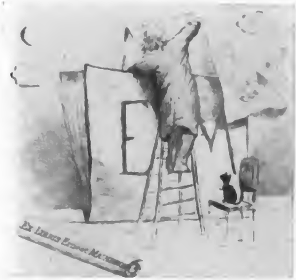
Neben derartigen Blättern, die Devisen und Ähnliches zeichnerisch ausdrücken sollen, gibt es natürlich auch zahlreiche andere, bei denen an die Phantasie des Künstlers weniger große Anforderungen gestellt sind. Da findet sich zunächst eine ganze Anzahl von Exlibris, in denen irgend welche Baulichkeiten aus der Heimatstadt, dem Wohnort oder sonst einer für den Bucheigner denkwürdigen Stätte abgebildet sind. So sieht man auf dem von dem Besitzer gestochenen Eignerzeichen Adolphe Bellevoyes (1884) den Dom in Metz auf dem Exlibris Paul Lacombe, signiert C. F., den Pariser Quai mit den Verkaufsständen der Bouquinisten, auf einem Blatte mit den Initialen J. L. von Jules Adeline die Kathedrale von Rouen, die wohl auch auf dem Zeichen des Priesters J. Loth abgebildet ist, auf dem des Bibliothekars M. A. Dufour von Stern einen gothischen Torbogen, auf dem des bisherigen Präsidenten der französischen Exlibrisgesellschaft L. Bouland von Frau M. Georgel einen Teil der Befestigung von Metz, auf dem Léon Germains von A. de Fériet, gestochen von T. Nouvian, das Musée Lorrain in Nancy. Es gibt ferner Stillleben, die aus allen möglichen Gegenständen zusammengestellt sind, so eins aus Büchern, Münzen und Uniformstücken für den Capitän E. Martin von L. Robin, (Abb. Zeitschrift

für Bücherfreunde a. a. O. S. 190,) so ein andres vorzügliches Zeichen von Thierry für Lucien Wiener. Eine von Thierry geschaffene humoristische Folge von als Exlibris bezeichneten Blättern mit der Schilderung, wie sein kleines Töchterchen sich mit den Büchern des Vaters unerlaubterweise beschäftigt, einige zerschnipselt, auch sonst allerlei Unfug treibt, Schläge bekommt und schließlich Verzeihung erlangt, war wohl kaum zu praktischer Verwendung bestimmt. — Wir finden das alte Drohexlibris neubelebt in den beiden kleinen Zeichen A. de Savilles, auf denen ein Harlekin ein Blatt mit der Darstellung eines gehängten Bücherdiebes hält, das eine mit der Signatur G. G., (Abb. Zeitschrift für Bücherfreunde a. a. O. S. 213,) das andre mit unleserlicher Bezeichnung. Der Bibliothekinnenraum des 18. Jahrhunderts erlebt eine Auferstehung in den Exlibris des Kunstkritikers Fr. Sarcey von Demengeot, des Ch. Monselet mit dem hübschen Scherz „Livres amoncelés" statt „livres à Monselet" und des Amerikaners Geo B. de Forest, letzteres von Paul Avril. In diesem Blättchen fehlen auch der weibliche Genius und der Putto nicht, mit denen die Meister des 18. Jahrhunderts die Büchereiräume zu beleben pflegten. Außer dieser graziösen Arbeit rühren von Paul Avril noch die Exlibris A. Girard mit einem geflügelten Genius und H. S. Ashbee mit einem Eschenbaum, einer Biene und dem Bildnis des Besitzers her, (letzteres Blatt abgebildet in meinem Exlibrisbuche S. 66.) Von anderen Porträtexlibris nenne ich das G. Porcherots, eines receveur de l'enregistrement, den wir an einem Arbeitstische erblicken, und das des Graphikers Henry André von Ch. Courty, (abgebildet mit der falschen Unterschrift Henry Livière, Zeitschrift für Bücherfreunde a. a. O. zwischen Seite 184/85.)



Auguste Lepère.

Der Inhaber dieses letztgenannten Blattes Henry André gehört selbst zu den fruchtbarsten französischen Exlibriszeichnern der letzten beiden Jahrzehnte. Man muß ihn den französischen Künstlern zurechnen, wie etwa Herkomer den englischen, obwohl er aus Deutschland stammt und sein Geburtsname Schulz ist. Seine Bedeutung für das französische Eignerzeichen besteht darin, daß er neben die malerisch behandelte Gravüre, die in den bisher besprochenen Blättern herrscht, die dekorative, Halbtöne verschmähende, reine Schwarzweißzeichnung stellt. In dieser Manier weiß er in seinen besten Blättern Sentenzen und Wahlsprüche ebenso präzise und suggestiv auszudrücken, wie dies Bouvenne verstand. Ich nenne das Exlibris des Kunstkritikers G. Geoffroy, der Kopf eines Windgottes, der eine abgeblühte Löwenzahnblume anbläst, so daß die Staubgefäße nach allen Seiten auseinanderstieben, mit dem Motto: „À tous vents je sème", das denselben Gedanken ausdrückende kleinere Blatt des gleichen Besitzers und das ungemein schlagend wirkende Blatt für Charles Guinot, ein lorbeerbekränzter Totenschädel auf einem Buche, darüber in großen Lettern das eine Wort: „Baste", alle drei hier abgebildet. Durch eigenartige Erfindung ausgezeichnet ist das Exlibris des Arztes Lepage mit einem Mediziner, der dem als Triumphator auf einem Pferdeskelett reitenden Tode die Schleppe des Königsmantels trägt (Abb. Zeitschrift für Bücherfreunde a. a. O. S. 180). Höchst amüsant erdacht ist ferner das Zeichen der erotischen Bibliothek Courauds (Abb. Zeitschrift für Bücherfreunde a. a. O. S. 187). Sodann stammen von André zahlreiche recht gelungene ornamentale Blätter, so eins für sich selbst, eins für Auguste Geoffroy und ein farbiges



Henri Boutet

Roccocoblatt P. L. Couraud. Es würde zu weit führen, wollte ich alle Arbeiten Andrés hier besprechen, deren Zahl bereits recht bedeutend ist; es soll aber nicht verschwiegen werden, daß Andrés Blätter nicht alle auf der Höhe der bisher angeführten stehen, daß sie vielmehr ungleichwertig sind und sich in seinem Werke auch manche Niete findet. Übrigens ist ein beträchtlicher Teil der Originalentwürfe seiner Exlibris im Besitze unseres früheren Schriftführers, des Herrn C. Langenscheidt in Berlin. Die dekorative Schwarzweißmanier, der André in den meisten und besten seiner Blätter huldigt, hat sonst in Frankreich bisher wenig Boden gefunden. Wir sehen sie in einigen hübschen Arbeiten Léon Lebègues, z. B. in denen für V. S. Jackhan und G. B., ferner in Arbeiten von H. Berge, P. Ruty, Georges Demeufve, Jaques Gruber, Chapront u. a., die aber besonderes Interesse nicht in Anspruch nehmen können. Diese Erscheinung ist übrigens nicht besonders auffallend, da im Gegensatz zu England und Deutschland auch die rein lineare, auf Halbtöne verzichtende Illustrationsweise in Frankreich bisher nur wenig vertreten ist.



A. Robida.

Höchst eigenartig berührt es dagegen, daß die hervorragenden Meister der französischen Gebrauchsgraphik, die Schöpfer von so vielen prächtigen Affichen, von Umschlagszeichnungen, Programmen u. a., am Exlibris fast vollständig vorüber gegangen sind. Die Blätter moderner Richtung, die wir finden, rühren fast alle von Künstlern zweiter Ordnung her, die führenden Meister haben sich dagegen ferngehalten. Zu den wenigen Ausnahmen von dieser Regel zählt Jules Chéret, der Vater der modernen Affiche, eine der interessantesten Erscheinungen der französischen Graphik des verflossenen Jahrhunderts. Er hat seinem Freunde, dem neugewählten Präsidenten der französischen Exlibrisgesellschaft, P. de Crauzat, im Jahre 1896 einen Pierrot, der ein Buch hält, als Eignerzeichen gewidmet. Wer Chérets Werk kennt, weiß, welche bedeutende Rolle der Pierrot in den Plakaten des Meisters spielt, aber hier auf dem Zeichen eines ernsten Sammlers und Bücherfreundes ist er wohl kaum am richtigen Platze. Wir sehen hier, was wir auch in Chérets Affichen beobachten können, daß der gedankliche Teil bei ihm meist zu kurz kommt. Aber auch stilistisch wird man gegen das hübsche Blatt einen berechtigten Einwand erheben können. Die flotte skizzenhafte Manier, die den für den Tag geschaffenen, schnell vergänglichen Werken der Kunst der Straße so wohl ansteht, eignet sich kaum für ein Exlibris, das Büchern zu dauerndem Schutz und Schmuck eingefügt werden soll.

Noch ein anderer Hauptmeister der französischen Affiche ist kürzlich in die Zahl der Exlibriszeichner eingetreten: Adolphe Willette. Seine Plakate gehören zu dem schönsten, was dieser Kunstzweig hervorgebracht hat, aber er ist keineswegs Plakatspezialist, wie Chéret, sein Hauptgebiet ist die Zeichnung kleineren Formats. Mit bestrickender Grazie, mit liebenswürdigem Humor und einer gelegentlichen Beimischung von etwas Sentimentalität oder Ironie hat er Glück und Unglück des guten dummen Pierrot, seiner

Lieblingsfigur, hat er das Liebesleben der kleinen Pariserin aus dem Volke geschildert, mit einer Anmut und einer Naivität, die selbst dem gewagtesten Vorwurf das Anstößige nimmt. Seine m. W. erste Arbeit auf exlibristischem Gebiete ist in einem Abdruck von der Originalplatte dem Hefte beigegeben, die unser Mitglied Herr Paul Marteau zu diesem Zwecke geliehen hat. Herr Marteau besaß schon früher ein einfaches, von Devambez graviertes Eignerzeichen mit der Darstellung eines Ringes an der Haustür, wie er in der guten alten Zeit vielfach die Stelle einer Klingel vertrat. Ein solches Instrument mag wohl im Französischen marteau = Hammer heißen, was ich freilich nicht weiß. Zu diesem auf unserem Blatte oben links angebrachten Zeichen hat nun Willette ein hübsches Beiwerk in der Gestalt des jungen Mädchens geschaffen, das sich eilig der Haustüre nähert und den Klopfer in Bewegung setzt. Immerhin ist keine volle Einheit der Komposition erzielt; störend wirkt auch die Belassung des Stechernamens unter der Wiedergabe des früheren Zeichens. — Auch Henri Boutet zählt zu der glänzenden Reihe der französischen Plakatisten, aber noch mehr wie Willette, der auch den großen Monumentalstil vollendet beherrscht, wird Boutet durch die Art seiner Begabung auf die Zeichnung bescheidenen Maßstabs hingewiesen. Seine Arbeiten sind überaus flott hingeworfen, dabei von großer Zartheit. Eins seiner beiden mir bekannt gewordenen Exlibris ist Ernest Maindron gewidmet, dem ersten Chronisten der Affiche und begeisterten Apostels Chérets, der durch seine 1885 in der Gazette des beaux Arts erschienenen Aufsätze und seine beiden großen Plakatwerke die Plakatliteratur begründet und die Anerkennung der Plakatmalerei als eines ebenbürtigen Zweiges der Graphik herbeigeführt hat. Das Exlibris stellt einen alten Herrn in Rückenansicht dar, der auf einer Leiter stehend einer riesigen Mappe ein Plakat entnimmt. Von Henri Boutet rührt ferner das Exlibris Léon Maillards her, eines gleichfalls um die Erforschung der angewandten Graphik hochverdienten Mannes, der ein umfangreiches Werk über die künstlerischen Menus und Programme veröffentlicht hat. Das Blatt, das keiner Beschreibung bedarf, da es durch die Unterschrift: „La vie est dans la femme et dans le livre“ ausreichend erklärt wird, ist in seiner duftigen, nur leicht andeutenden Manier für Boutet höchst charakteristisch. Eine pariserisch flotte, etwas skizzenhafte Weise finden wir auch in dem Exlibris E. Gandouin von H. Somme, eine Frau in einem Bibliothekraum, in einem Buche blätternd, bei dessen Betrachtung in ihrer Phantasie wohl die am Rande dargestellten Szenen aus der Zopfzeit lebendig werden, deren Kunst den Hauptinhalt der Sammlung des Besitzers bilden mag. Eine Reihe radierter Impressionen aus dem Pariser Leben, die sich um ein etwas größeres Mittelbild gruppieren, bilden das Exlibris Eugène le Senne von Vauteyne (oder Vanteyhe?), im einzelnen keineswegs uninteressant, als ganzes aber mehr Ansichtskarte als Bucheignerzeichen.

Wohl zu unterscheiden von Henri Boutet ist M. Boutet de Monvel, der, im Gegensatz zu der skizzenhaften Art des Erstgenannten, die stilisierte dekorative Zeichnung pflegt. Er hat z. B. verschiedene prächtige Bilderbücher geschaffen, die in ihrer äußeren stilistischen Art von Walter Crane beeinflußt, im inneren Gehalt der Darstellung aber ganz französisch sind. Sein Exlibris des bekannten Politikers Louis Barthou scheint mir als Bucheignerzeichen das Beste, was die moderne Kunst in Frankreich hervorgebracht hat. Denn es ist ganz dekorativ, ohne doch irgendwie plakatmäßig aufdringlich zu sein, und bringt einen reizenden Einfall klar und knapp zum Ausdruck: Aus tiefem Brunnen steigt die



Henri Boutet

Wahrheit zum Lichte empor, aber ihr wird kein freundlicher Empfang: Wütend kläfft ein Hund sie an, während einige Gänse schnatternd entfliehen.
Ein anderer, sehr anderer Meister des französischen Buchgewerbes ist Felix Vallotton, von Geburt Schweizer, der in seiner kräftigen, gewollt primitiven Holzschnittmanier Zeichen für den Buchhändler Joly und unser Mitglied, den Rechtsanwalt F. Raisin, geschaffen hat. Gleichfalls aus der französischen Schweiz stammt der Symbolist Carlos Schwabe, auf dessen von Jean Kauffmann gestochenen Exlibris F. Raisin ein Jüngling sich anschickt, mit einem von einer Gloriole umleuchteten Buche die ihn bedrohenden Schlangen zu zerschmettern. Von der Phantastik und Mystik Schwabes ist in den Arbeiten Albert Giraldons nichts zu finden, dessen Hauptstärke in der Umschlagszeichnung liegt. Er ist niemals hervorragend originell, und wenn man viele seiner Arbeiten beieinander sieht, wirkt ihre Gleichmäßigkeit etwas ermüdend. Einzeln betrachtet sind dagegen seine Blätter recht ansprechend. Sehr charakteristisch für ihn ist das von naturalistisch stilisiertem Laubwerk umgebene Medaillonporträt auf dem Exlibris des Akademikers Arsène Houssaye. Ein anderes Blatt von ihm schmückt die Bibliothek Pellerin de Latouche, ein Pilger mit einem Buche in der Hand in einer hübschen Landschaft. Est-il meilleure munition à cet humain pèlerinage? meint der Besitzer. Zwei farbige Blätter sind sodann zu nennen, das des Appellationsgerichtsrats V. M. mit einer allegorischen Frauengestalt hinter einem Lilienarrangement, „Librorum flos illibatus", und das des Theaterdirektors Jules Claretie mit einer lesenden Frau in einem Bibliothekzimmer. Eine Buchbinderpresse zwischen Disteln gehört dem trefflichen Buchbinder René Wiener, dem auch Viktor Prouvé und der obengenannte Carlos Schwabe Buchmarken gezeichnet haben. Nur mit einem kleinen Blättchen hat sich m. W. Auguste Lepère, der geniale Meister des Holzschnitts und der Radierung, an der Exlibrisproduktion beteiligt. Es ist für den Buchdruckereibesitzer A. Lotz-Brissonneau geschaffen und zeigt, daß selbst die langweilige allegorische Figur in der Hand eines solchen Meisters Gegenstand eines interessanten Kunstwerks sein kann. A. Robida, der mit Vorliebe vergangene Zeiten mit ihren farbenfreudigen Gewändern wieder aufleben läßt, hat für den Buchhändler Henri Daragon ein Exlibris radiert, aus dem die gleiche romantische Stimmung klingt, die in so vielen Arbeiten des Künstlers lebt. Im Hintergrund ein altes Kastel, wohl der Temple, im Mondschein, vorn Napoléon I. hoch zu Roß und eine geheimnisvolle Frauengestalt, die den Zeigefinger zum Zeichen der Verschwiegenheit auf den festgeschlossenen Mund legt. Daragon gibt Serien von Büchern über die Rätsel der Geschichte und über das alte Paris heraus; darauf wird sich jedenfalls die Darstellung beziehen. Ein andres Blatt Robidas von ungewöhnlich großem Umfang gehört zu der Reihe der Raisinschen Exlibris. Vorn ein Jurist in das Studium von Genfer Rechtsbüchern vertieft, im Hintergrunde die Darstellung des mittelalterlichen Genf.
Ich bin bemüht gewesen, die künstlerisch bemerkenswerten französischen Exlibris aus neuerer Zeit möglichst vollständig aufzuzählen. Dennoch ist die Liste ganz zweifellos sehr unvollkommen geblieben. Bei dem bedauerlich geringen Interesse, das die Mehrzahl der französischen Sammler dem modernen nicht heraldischen Eignerzeichen entgegenbringt, bleibt sicherlich manches schöne Blatt völlig unbekannt. Auch gibt Octave Uzanne in seinem mehrfach erwähnten Aufsatz in der Zeitschrift für Bücherfreunde an, daß Eignerzeichen von Léon Rudnicki, Verneuil, de Feure, Belleville und Courboin exi-

stierten, während mir Arbeiten dieser Künstler nicht zu Gesicht gekommen sind. Das aber darf man dennoch mit Bestimmtheit behaupten, daß die Beteiligung der erstklassigen französischen Graphiker auf dem Exlibrisgebiet immer noch im Vergleich mit Deutschland recht gering ist. Das liegt sicherlich nicht an dem Mangel geeigneter Künstler, sondern nur an der Geschmacksrichtung der französischen Bibliophilen. Hoffen wir, daß der Regierungswechsel in der französischen Exlibrisgesellschaft dazu beiträgt, hier Wandel zu schaffen. Wenn die französische Exlibriszeitschrift, die heute fast ausschließlich heraldischen und familiengeschichtlichen Studien dient, sich künftig mehr wie bisher mit den Erzeugnissen der Gegenwart beschäftigt, wenn sie mit Nachdruck für die Hebung der heutigen Exlibriskunst eintritt, so wird dies zweifellos nicht erfolglos bleiben. Aber auch ohne diese Unterstützung wird eine französische Exlibrisbewegung sicherlich kommen. Es bleibt dann nur zu wünschen, daß sie nicht die Richtung auf das äusserlich-dekorative nimmt, daß dem französischen Eignerzeichen seine charakteristischen Eigenschaften gewahrt bleiben — die heitere Eleganz, die selbst künstlerisch nicht erhebliche Blätter auszeichnet, und das das große Geschick, mit dem liebenswürdige, geistreiche, witzige Ideen durch graphische Darstellungen klar und einprägsam wiedergegeben sind. Was schon heute das Durchblättern einer Sammlung französischer Exlibris reizvoll macht, das ist nicht eine besonders große Fülle künstlerisch wertvoller Blätter, sondern daß man hier, um mit einem Verse Platens zu reden „Phantasie und Witz in üppiger Verbindung findet“ — Witz natürlich in des Wortes weitestem Sinne genommen. Möge diese Vereinigung von Esprit und künstlerischer Einbildungskraft auch ferner das Kennzeichen des französischen Bucheignerzeichens bleiben, mögen ihm die klassizistische Idealfigur und das lesende Mädchen ebenso fernbleiben, wie bisher, möge der reizende Vers, den Flach in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auf sein Bücherzeichen setzte, der Wahlspruch des französischen Exlibriszeichners sein:

Plaisants, je vous aime,
Sérieux aussi,
Frivoles, de même,
Pédants, — merci!

Walter von Zur Westen.



INHALTS-VERZEICHNIS

VON HEFT ZWEI

Dies Heft ist von W. von Zur Westen-Berlin, Schönebergerufer 36c im Auftrage des Exlibris-Vereins bei C. A. Starke-Görlitz, der auch den Druck besorgt hat, unter redaktioneller Mitwirkung des verantwortlichen Schriftleiters Dr. H. Brendicke, Berlin W., Winterfeldtstrasse 24 herausgegeben worden. Die Vignette des Umschlags ist von Professor Ad. M. Hildebrandt-Berlin, der Titelkopf von Professor E. Doepler d. J.-Berlin, die Schrift des Umschlags in der Schriftgießerei Gebrüder Klingspor-Offenbach a. M. gezeichnet worden. Der Druck ist in der Römischen Antiqua der Schriftgießerei J. C. Genzsch & Heyse-Hamburg unter Verwendung von H. Vogeler gezeichneter Vignetten der Schriftgießerei Gebr. Klingspor-Offenbach a. M. ausgeführt worden. Das Papier lieferte Berthold Siegismund-Leipzig.



EXLIBRIS, BUCHKUNST UND ANGEWANDTE GRAPHIK

17. Jahrgang 1907. Heft 3: Dezember.

Karl Biese.

Wenn das Biesesche Exlibris Adolf Conrad als einziges Bucheignerzeichen dies Heft schmückt, so hat das eine besondere Bewandtnis. In der Einführung beim Beginn dieses Jahrgangs wurde feierlich verkündet, daß künftig neben dem Exlibris die Buchkunst und die Gebrauchsgraphik Gegenstand der Betrachtung bilden sollten. Nun haben einige Mitglieder darauf hingewiesen, daß der Inhalt der bisher erschienenen Hefte als eine Verwirklichung dieses Programms nicht angesehen werden könnte, und ich muß zugeben: nicht mit Unrecht; das Exlibris ist nicht nur, was es stets sein und bleiben soll, Mittelpunkt und Hauptgegenstand der Zeitschrift gewesen, es ist vielmehr beinahe Alleinherrscher geblieben. Wortbrüchig wollte ich nicht werden und so sollte dies Heft, wenigstens in seinem illustrierten Teile, ganz einem Thema der Gebrauchsgraphik gewidmet sein. Da kam mir das Conradsche Eignerzeichen zu Gesicht, und gern wurde ich meinem Vorhaben untreu und benutzte die mir freundlich gebotene Gelegenheit, das sonst ganz auf den Jahreswechsel deutende Dezemberheft mit einem schönen weihnachtlichen Klange einzuleiten. Vermutlich wird mancher über dies Bekenntnis den Kopf schütteln, wird finden, daß derartige Gesichtspunkte für die Leitung eines ernsten wissenschaftlichen Blattes ungehörig sind. Ich will mich gern auslachen lassen, denn ich meine, den einen oder andern Leser wird es doch freuen, auch in der Exlibriszeitschrift etwas Weihnachtsstimmung zu finden, und ich denke ferner, meine Familienblattsentimentalität tut diesmal dem Werte unserer Zeitschrift gewiß keinen Eintrag, da sie im Gegenteil bewirkt, daß ein tüchtiges Kunstwerk, früher als es sonst der Fall wäre, unsern Lesern zugänglich wird! Karl Biese ist unseren Mitgliedern seit langem bekannt; er gehört unserem Vereine an, wohl in jeder Sammlung finden sich Blätter von seiner Hand, und er ist meines Wissens auch selbst Sammler. Darum wird es gewiß interessieren, zu hören, was er mir über seinen Lebensgang mitteilte, der ihn trotz verschiedener Hemmnisse stets aufwärts geführt hat. Biese ist 1863 in Hamburg geboren, wurde mit 14 Jahren in eine Anstreicherlehre ge-

schickt, wurde mit 18 Jahren Geselle, trat in eine Theatermalerei ein und besuchte gleichzeitig eine Dekorationsmalerschule und später die Hamburger Gewerbeschule. Mit Hilfe von Hamburger Staatsstipendien, die er sich errang, bezog er mit 20 Jahren die Akademie, mußte aber nach drei Jahren aus Mangel an Geldmitteln wieder zum großen Anstreicherpinsel greifen. Er gründete in Hamburg ein Anstreichergeschäft, das bald aufblühte, führte einige große dekorative Aufträge aus, und nach fünf Jahren hatte er soviel erworben, daß er sich von neuem dem Kunststudium widmen konnte. Er bezog die Karlsruher Akademie, wurde Schüler von Bokelmann, Carlos Grethe und Schönleber und wandte sich der Landschaftsmalerei zu. Er lebt jetzt mit seiner Familie in St. Märgen im Schwarzwald, 900 Meter über dem Meeresspiegel, in stiller Zurückgezogenheit. Von seinen Gemälden hängt eins im Weimarer, eins im Karlsruher Museum. Seine Haupttätigkeit ist aber der Graphik, insbesondere dem Künstlersteindruck gewidmet, dessen Wiederbelebung ein Hauptverdienst des Karlsruher Künstlerbundes ist, zu dessen Gründern Biese gehörte. Das erste, was ich von ihm sah, waren einige Schwarzwaldpostkarten, Teile einer Serie, die er mit Langhein, Daur, Mutter und anderen für den Veltenschen Kunstverlag zeichnete. Später schuf er verschiedene der großen lithographischen Wandbilder, die die Verlagsanstalten von Teubner und Voigtländer herausgeben, in der rühmlichen und dankenswerten Absicht, dem deutschen Volke künstlerische Originalarbeiten zu billigen, auch den kleinen Portemonnaies erschwinglichen Preisen darzubieten. Von Bieses Beiträgen ist das Hünengrab wohl das bekannteste Blatt. Wer es gesehen, dem ist es sicherlich in der Erinnerung haften geblieben, diese gewaltige Steinschichtung, die, ein Überrest aus grauer Vorzeit, in einsamer Heidelandschaft aufragt. Andere Blätter führen die Titel: Blütenpracht, Sonniger Wintertag, Winter im Walde. Schlicht und prätentionslos geben sie die Natur wieder, ohne theatralische Beleuchtungseffekte, ohne starke dekorative Stilisierung; aber es lebt in ihnen ein starkes Gefühl für die innere Größe auch des schlichten Vorwurfs und eine aufrichtige Liebe zur heimischen Natur, und darum wirken sie groß und echt. Außer diesen volkstümlichen Blättern hat Biese noch zahlreiche in kleinerer Auflage im Selbstverlag erschienene Originallithographieen gefertigt, die durch den Karlsruher Künstlerbund vertrieben werden. (Preis ca. 30 bis 40 M. für das Blatt). Auch die Zahl seiner Bucheignerzeichen ist nicht unbeträchtlich; er hat für sich selbst sieben verschiedene gefertigt, ferner je eins für Marie Winter, General von Hardegg, Emma Lehmann, Carl Lehmann, Emma und Carl Lehmann, Oberrechnungsrat Otto Steinbach, Major Eberlein, Nägele, v. den Höven, Grace Latham, Vita Fleck, Charlotte Bourchier, Vikers, Albert Herzog, Professor Alfred Biese und als neuestes das diesem Hefte beigegebene Exlibris Conrad. Der Künstler urteilt über seine Exlibrisschöpfungen nicht besonders günstig, ja, in seine Bücher klebt er nicht seine eigenen Arbeiten, sondern das Zeichen ein, das ihm Bernhard Wenig gewidmet hat. Aber wenn man ihm auch darin Recht geben wird, daß nicht alle von ihm entworfenen Bucheignerzeichen ihn gut repräsentieren, daß in seinem Werke sich sogar mehrere Nieten finden, so wird man doch auf der anderen Seite betonen müssen, daß z. B. mehrere seiner eigenen Blätter mit der knappen Darstellung einer alten Burgruine treffliche, prägnante Zeichen sind. Diese Prägnanz fehlt freilich dem Exlibris Conrad; es ist für ein Bücherzeichen ein wenig zu bildhaft, hat zu wenig Markencharakter, aber dafür hat es alle die Vorzüge, die ich vorhin Bieses Landschaften nachrühmte, und dank der tiefen, echten Stimmung, die aus ihm auf

den Beschauer wirkt, prägt es sich dem Gedächtnis ein. Was der Künstler in mancher klaren Winternacht in seiner Schwarzwaldeinsamkeit empfunden, das hat er in unserm Blatte packend ausgedrückt. Hoffen wir, daß er uns noch mehr solche Zeichen bescheert.

v. Zur Westen.

Von alter und neuer Kalenderkunst.

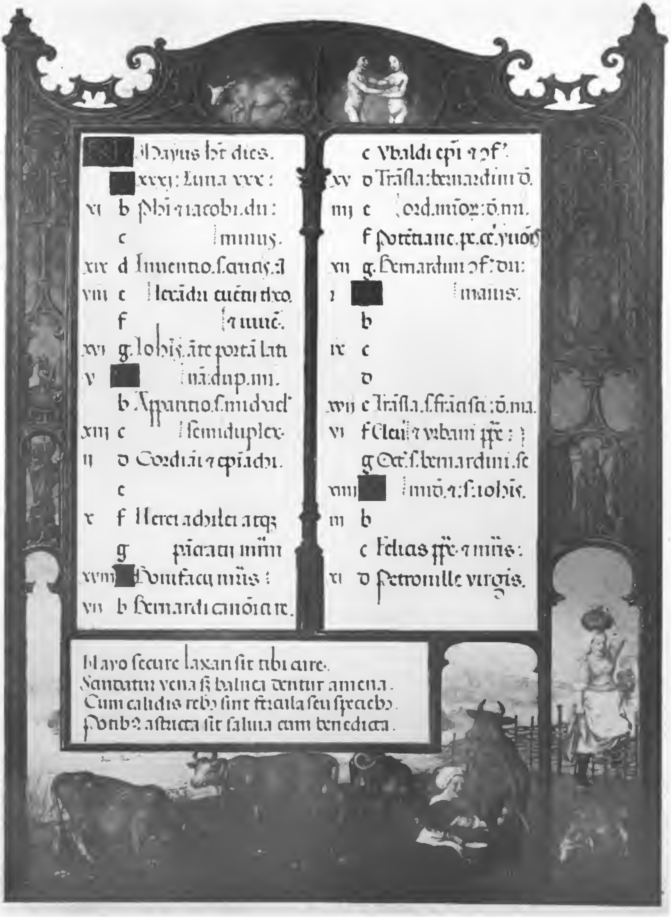
Von alter und neuer Kalenderkunst will ich heute reden. Mit Bedacht habe ich diese Form für die Überschrift gewählt; ich will damit andeuten, daß ich keineswegs eine vollständige Übersicht über die Geschichte der Kalenderillustration zu geben beabsichtige, auch nicht im Umriß. Ein solches Unternehmen würde sehr lange und eingehende Untersuchungen erfordern, zu denen ich weder Zeit noch Beruf habe. Sonst wäre es gewiß eine höchst lohnende und interessante Aufgabe, deren Lösung nicht nur für die Geschichte der Gebrauchsgraphik, sondern auch für die allgemeine Kunst- und Kulturgeschichte wertvoll sein würde. Seltsam genug, daß sich meines Wissens noch niemand ernstlich daran versucht hat. Victor Champier hat zwar ein großes Prachtwerk herausgegeben: „Les anciens almanachs illustrés“, dem er den Nebentitel: „Histoire du calendrier depuis les temps anciens jusqu'à nos jours“ gegeben hat (Paris 1886, Verlag von Frinzine & Co.). Wie fast alle ähnlichen französischen Werke beschränkt er sich aber, von einigen unbedeutenden Excursen abgesehen, ganz ausschließlich auf Frankreich und bringt sogar fast nur Nachbildungen französischer Kalender des 17. und 18. Jahrhunderts: von den künstlerisch viel interessanteren deutschen Arbeiten des 16. Jahrhunderts weiß das Werk mit dem vielversprechenden Titel dagegen nichts. Immerhin ist hier für Frankreich eine Arbeit getan, zu der in Deutschland bisher nur wenige Vorarbeiten vorliegen, nämlich einige Aufsätze über einzelne Zeitabschnitte und ein großes, von P. Heitz herausgegebenes und von Professor Häbler mit Begleittext versehenes Werk: „Hundert Kalender-Inkunabeln.“ Was sonst über den Kalender veröffentlicht worden ist, betrachtet ihn von astronomisch-mathematischen, vom kulturhistorischen oder vom bibliographischen Standpunkt; der kunstgeschichtliche Gesichtspunkt tritt demgegenüber meist in den Hintergrund. Doch genug! Wie gesagt, die nachfolgenden Zeilen sollen nicht einen Versuch darstellen, die bestehende Lücke zu füllen; ich will lediglich in geschichtlicher Folge Streifzüge durch das weite Gebiet unternehmen, in der Hoffnung, auf diese Weise einen ungefähren Überblick über die Entwicklung der Kalenderkunst zu geben.

Den Begriff Kalenderkunst kann man enger und weiter fassen; man kann ihn auf die gedruckten oder gemalten Werke beschränken oder man kann auch künstlerische Arbeiten andrer Art hinzurechnen. Tut man letzteres, so gehört auch ein Fries aus pentelischem Marmor dazu, der aus dem ersten oder zweiten vorchristlichen Jahrhundert stammt und gegenwärtig an der Metropolitankirche Panagia Gorgopiko in Athen eingemauert ist. Er gibt die Zeichen des Tierkreises, die hier wohl zum ersten Male in der bildenden Kunst auftreten. Hinter jedem Zeichen folgen verschiedene Figuren oder Figurengruppen, die sämtlich oder jedenfalls größtenteils auf die in den betreffenden Monaten gefeierten Feste zu deuten sind. Wir haben hier also den ältesten uns erhaltenen Festkalender vor uns, und

schon er behandelt in seinem künstlerischen Schmuck die beiden Vorwürfe, die seitdem die Kalenderillustration beherrscht haben: Die Himmelszeichen einerseits und das Menschenleben im Wandel der Jahreszeiten andererseits, wenn auch hierauf das Feiern der jeweiligen Feste beschränkt. Leider ist der Fries durch die Einfügung verschiedener Kreuze verunstaltet, die ihn für seinen gegenwärtigen architektonischen Zweck brauchbar machen sollten. Eine Beschreibung findet man in dem Katalog der Gipsabgüsse des Berliner Museums von Friedrich-Wolters unter No. 1909, ein Abguß ist im Neuen Museum im Saal der Parthenonskulpturen zu sehen.

Auch die eigentlichen Kalender bestehen übrigens keineswegs immer aus Schriftzeichen und Bildern auf Pergament oder Papier. Eine bis in das 16. Jahrhundert in Deutschland und besonders in den skandinavischen Ländern weit verbreitete Ausnahme bilden z. B. die hölzernen Runenkalender, die bald stab-, bald tafel-, bald fächerförmig gestaltet sind. Außer den Runen, den uralten Schriftzeichen der germanischen Völker, finden wir in diesen Kalendern bildliche Darstellungen, Festsymbole, die meist in der Bibel oder den Heiligenlegenden ihre Grundlage haben. Am Antoniustage sehen wir das Schwein, am Martinstage die Gans, am Peterstage den Schlüssel, die Krone der Himmelskönigin an den Marienfesten, den Stern der heiligen drei Könige am Epiphaniastage. Daneben kommen auch Zeichen vor, die auf die Witterung und die landwirtschaftlichen Verhältnisse Bezug haben, eine strahlende Sonne beim Beginn der wärmeren Jahreszeit, eine Korngarbe, eine Birne, ein Schlitten u. s. w. Solche Runenkalender werden sicher schon in ältester Zeit im Wege der Hausindustrie hergestellt worden sein; die uns im Original oder wenigstens in Abbildung erhaltenen reichen freilich wohl kaum über das 12. Jahrhundert zurück. Übrigens kommen Runenkalender auch als dekorativer Schmuck an verschiedenen Gebrauchsgegenständen vor, an Stuhllehnen und Türen, an Speerschäften und Schwertschneiden. Ein besonders merkwürdiges Beispiel bietet das Runenkalenderschwert des Historischen Museums in Dresden, das aus einer Sense hergestellt ist und alter Überlieferung nach von Thomas Münzer, dem Hauptanführer der aufständischen thüringischen Bauern im Jahre 1525, getragen worden sein soll. Näheres über die Runenkalender findet man in Ludwig Sigs interessanter Abhandlung über „Vorgregorianische Kalender“ (Straßburg 1905).

Kalenderschwerter waren übrigens im 16. und 17. Jahrhundert durchaus keine Seltenheit. Im Berliner Zeughaus ist ein ganzer Glasschrank mit prächtigen Exemplaren gefüllt, die aus den Werkstätten von Joh. Wundes aus Solingen, von Hardtkopp und von Wilzinski hervorgegangen sind. In kräftiger Schrift sind die Namen der Monate und der Tage angegeben; die einzelnen Monate sind durch vortrefflich stilisierte Tierkreiszeichen getrennt. Auf einem Dolche fand ich auch eine Tabelle zur Ermittlung des Sonntagsbuchstabens. Man zerlegte in den alten Kalendern nämlich das ganze Jahr, beginnend vom 1. Januar, in gleiche Abschnitte von je sieben, mit den Buchstaben a bis g bezeichneten Tagen. War in einem Jahre z.B. der 3. Januar ein Sonntag, so führte er, ebenso wie sämtliche folgende Sonntage, das Zeichen c; das war also der Sonntagsbuchstabe (littera dominicalis) des betreffenden Jahres. Eine Ausnahme machten die Schaltjahre des julianischen Kalenders, die natürlich zweier Sonntagsbuchstaben bedurften. In Cyclen von 28 Jahren fielen dieselben Wochentage auf dieselben Monatstage, so daß man bei Kenntnis des Sonntagsbuchstabens leicht ausrechnen konnte, auf welchen Wochentag ein Kalendertag fiel und durch Beifü-



Kalendarium aus dem Breviarium Grimani,

nach der bei A. W. Sythoff-Leiden erscheinenden Facsimileausgabe, Ausgabestelle bei Hiersemann, Leipzig.

gung einer entsprechenden Tabelle jedem Kalender insoweit eine lange Brauchbarkeit sichern konnte. Außer dem Sonntagsbuchstaben finden wir in alten Kalendern regelmäßig auch die sogenannte „goldene Zahl“ (numerus aureus) des betreffenden Jahres oder einer Reihe von Jahren angegeben, die die Berechnung der Neumonde und damit der beweglichen Feste ermöglichte. (Das Nähere siehe bei Sig, a. a. O. S. 14 bis 22).

Wenden wir uns nun der Betrachtung der mit Pinsel oder Feder auf Papier oder einem sonstigen Schreibstoff hergestellten Kalender zu, so ist zunächst ein römischer Bilderkalender aus der Mitte des vierten nachchristlichen Jahrhunderts zu erwähnen, der uns freilich nur in alten Kopien überliefert ist. Er ist von dem Kalligraphen des Papstes Damasus, Furius Dionysius Filocalus für einen hochgestellten Beamten, namens Valentinus, gefertigt worden und enthält, abgesehen von verschiedenen anderen Darstellungen, Tierkreiszeichen und Monatsbilder. Jeder Monat ist durch eine von Gerätschaften und Attributen umgebene menschliche Gestalt versinnbildlicht. Die Personifikationen und die beigegebenen Verse gehen zum größeren Teile auf heidnische Gottheiten und ihre Feste zurück, merkwürdig genug bei der Arbeit eines im Dienste eines Papstes stehenden Schreibers (z. vergl. Riegl, mittelalterliche Kalenderillustration bis zum 11. Jahrhundert, Insbruck 1889, S. 19 bis 27).

Von einem deutschen Kalender aus dem 6. Jahrhundert hat sich nur ein Bruchstück erhalten. Er war auf Pergament in gotischen Buchstaben in der Sprache der ulfilaschen Bibelübersetzung geschrieben, und zwar in der Art eines modernen Schreibkalenders, da die Tage untereinander standen und seitlich ein Platz für Notizen offen gelassen war. (Zu vergl. W. Uhl, Unser Kalender, Paderborn 1893). Allmählich entwickelt sich nun auch in Deutschland seit der Zeit der Karolinger eine Kalenderillustration, die von den römischen Vorbildern, wie wir eins im Filocaluskalender vor uns haben, unabhängig war. Abgesehen von den Tierkreiszeichen sind es gleichfalls Monatsbilder, die das menschliche Dasein im Wandel der Jahreszeiten schildern. Zunächst begnügt man sich noch mit Einzelfiguren, dann geht man zu umfangreicheren Kompositionen über. Für die einzelnen Monate werden vielfach bestimmte, als besonders charakteristisch erkannte Scenen typisch. Diese Bildkalender sind aber in der großen Mehrzahl keine Einzelwerke, sondern sie sind Evangeliarien, Breviarien, Horarien, Psalterien eingefügt, die selten ohne eine solche Beigabe hergestellt werden. Den Höhepunkt erreicht diese Kalenderkunst im 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts. Man darf sagen, daß die damaligen Kalenderbilder für die Miniaturmalerei jener Zeit eine recht erhebliche Bedeutung hatten; boten sie doch den Künstlern eine der seltenen Gelegenheiten, ohne den Vorwand eines biblischen Stoffes das Leben ihrer Gegenwart in seinen vielgestaltigen Erscheinungsformen getreulich zu schildern. Es ist natürlich ausgeschlossen, die zahlreichen wundervollen Bildkalender dieser Zeit hier zu besprechen; nur auf ein paar ganz besonders hervorragende Leistungen sei hier beispielmäßig hingewiesen. Da ist vor allem das „Breviarium Grimani“ zu nennen, jene prächtige Handschrift, die einst dem Maler Antonello da Messina gehörte, der alter Überlieferung nach das Geheimnis der vlämischen Ölmalerei nach Italien gebracht hat. Von ihm wurde sie an den Kardinal Grimani verkauft, und jetzt bildet sie wohl den köstlichsten Schatz der Bibliothek San Marco in Venedig. Bald werden sich auch weitere Kreise an diesem Kleinode erfreuen können, denn gegenwärtig wird die ganze Handschrift in der Kunstanstalt unseres Mitglieds Albert Frisch in Originalgröße mittels Vier-

farbenlichtdrucks in vollendeter Weise nachgebildet, (Verlag von A. W. Sijthoff, Leiden; Ausgabestelle für Deutschland und andere Länder bei K.W. Hiersemann, Leipzig). Das im Anfange des Manuskripts befindliche Kalendarium stellt sich als ein glänzendes Denkmal der vlämischen Malerei dar. Den einzelnen Monaten sind je zwei Blätter gewidmet, ein mit reichem bildlichen Schmuck umgebenes Kalendarium und ein Vollbild. Ersteres ist in einen architektonischen Rahmen eingefügt, dessen sculpturaler Schmuck an die Feste der betreffenden Monate erinnert, oben ist das Tierkreiszeichen dargestellt, unten sind Scenen aus dem menschlichen Leben eingefügt. Das Kalendarium ist zweigeteilt, unter ihm ist eine Gesundheitsregel in lateinischen Versen angegeben. In den unten angebrachten Darstellungen und besonders in den Vollbildern haben uns die Maler des Breviariums ein höchst fesselndes Bild von dem Leben und Treiben, von Tracht und Wohnung ihrer Zeitgenossen hinterlassen. Das höfische Leben zieht an unseren Augen vorüber, wir sehen einen Fürsten an üppiger Tafel, sehen eine vornehme Gesellschaft zur Jagd ausziehen, sehen, wie die Meute gierig über ein erlegtes Wildschwein herfällt. Wir treffen den Landmann beim Säen, Pflügen und Mähen, wir wohnen dem Melken der Kühe, der Weinlese bei, wir beobachten Fischer, Hirten und Jäger bei ihrer Tätigkeit. Ein reizendes Idyll gibt uns das Februarbild. Im Vordergrunde blicken wir in das Innere eines kleinen Bauernhauses, in dem der Mann neben der spinnenden Frau auf der Bank sitzt uud auf dessen Schwelle das Kind in ziemlich ungenierter Weise dem Grundsatze: „naturalia non sunt turpia“ huldigt. Behaglich sitzt die Katze in der Hütte, vor der Schwein und Hühner ihre Nahrung suchen. Dicke Eiszapfen hängen von dem schneebeladenenen Dache herab, rings umher dehnt sich eine weite Schneelandschaft; ein Schafstall im Vordergrunde, hinten eine Mühle und ein eingeschneites Dorf mit seinem Kirchlein. Während hier eine idyllische intime Stimmung herrscht, finden wir in anderen Blättern imposante Architekturen, große Städte mit festen Mauern und Toren und ragenden Kathedralen. Alle Darstellungen sind überaus frisch und lebenswahr; mit scharfem Blick hat der Künstler die Erscheinungen der Umwelt erfaßt und mit großer Treue in allen Einzelheiten wiedergegeben, ohne bei aller Liebe für Detailschilderung kleinlich zu werden. So bildet das Kalendarium vielleicht den interessantesten Teil des „Breviarium Grimani“ und wohl den Glanzpunkt der Kalenderillustration überhaupt (vier Beilagen).

Von den vielen andern zum Teil sehr schönen Kalendarien, die wir in illustrierten vlämischen, französischen und deutschen Handschriften jener Zeit finden, sei nur noch das livre d'heures der Königin Anna von Frankreich (Anne de Bretagne), der Gattin Karls VIII. und seines Nachfolgers Ludwig XII. genannt. Auch hier sind jedem Monat zwei Seiten gewidmet, von denen jede das Kalendarium des halben Monats enthält. Das der ersten Seite ist von einer figürlichen Darstellung eingefaßt, das der zweiten von einer naturalistisch wiedergegebenen Blumenranke flankiert, auf deren Blättern und Blüten sich die verschiedensten Insekten, Schmetterlinge, Käfer, Libellen und Raupen finden. Dies livre d'heures erfüllt nämlich nebenbei den Zweck eines naturgeschichtlichen Lehrbuches, hunderte von Pflanzen, die im Schloßgarten von Blois kultiviert wurden, sind in den sich durch das ganze Werk ziehenden Leisten mit großer Treue wiedergegeben. Die figürlichen Darstellungen schildern, wie im Breviarium Grimani, Scenen, die dem Künstler als für das Treiben der Menschen im Laufe des betreffenden Monats besonders charakteristisch er-



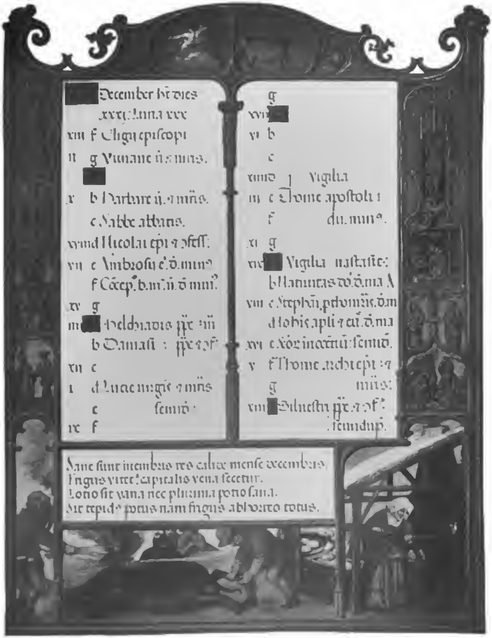
Kalenderbild aus dem Breviarium Grimani.



Kalenderbild aus dem Breviarium Grimani.

schienen sind, und die sich auch hier teils in schlichter ländlicher Gegend, teils vor pompösen Architekturen abspielen.
Die den Gebetbüchern des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts beigegebenen Kalendarien bilden den Höhepunkt der Kalenderillustration. Diese Handschriften, an denen hervorragende Künstler jahrelang arbeiteten, stellten auch materiell beträchtliche Wertobjekte dar, sie gehörten neben Juwelen und Edelgestein zu den Pretiosen der vornehmen Häuser. Wenn Erhard Ratdolt seinen später zu erwähnenden Buchkalender für das Jahr 1478 mit dem Vers einleitet: „Das büchlin behende du billich lernen solt und es achten für edel gestain, silber und golt, Kalendarius gehaissen zu latein", so bezieht sich das bei ihm nur auf die Nützlichkeit des Inhalts; für die Kalender der Breviarien und Horarien traf es dagegen buchstäblich zu. Niemals nachher hat man dem Schmuck von Kalendern wieder die gleiche Kunst, die gleiche Pracht, die gleiche Sorgfalt gewidmet. Ja, man darf sagen: Mit dem Aufhören dieser illuminierten Handschriften endigt auch die Bedeutung der Kalenderillustration für die allgemeine Kunstgeschichte; ihre Schilderung wird nunmehr zu einem bloßen Kapitel aus der Geschichte der Gebrauchsgraphik. Und merkwürdig: gerade zu der Zeit, als der Kalender seine höchste künstlerische Blüte erlebte, wurden bereits die ersten der schlichten, mechanisch vervielfältigten Erzeugnisse geschaffen, die an die Stelle jener prachtvollen gemalten Kalender treten sollten.
Die Demokratisierung des Kalenders, wie der Bücher überhaupt, war eine Folge der Erfindung des Holzschnitts und des Druckes mit beweglichen Lettern. Ein Kalender war ein zu begehrenswerter Gebrauchsartikel, als daß man nicht schon sehr früh die neuen technischen Errungenschaften zu seiner Verfertigung hätte verwenden sollen. Ich bilde hier einen xylographischen, d. h. einen einschließlich der Schrift ganz in Holz geschnittenen Kalender ab, der auf den berühmten Astronomen Johannes de Gamundia zurückgeht. Dieser Mann hieß mit richtigem Namen Johann Nyder, stammte aus Gmund in Schwaben, brachte den größten Teil seines Lebens als Magister der Astronomie und Mathematik in Wien zu und starb 1442 als Kanzler der dortigen Universität (zu vergl. Häbler bei Heitz, Hundert Kalenderincunabeln, S. 15.) Der Kalender ist in zwei verschiedenen Formen erhalten, einmal als sechsblättriges Blockbuch und sodann als doppelseitig bedruckter Einblattkalender. Ein Exemplar des erstgenannten xylographischen Buches befindet sich, leider durch ungeschickte Kolorierung entstellt, im Berliner Kupferstichkabinet; von der einblättrigen Ausgabe ist hier die vordere Seite abgebildet. Der Kalender soll für die Jahre 1439—69 eingerichtet sein, dann erscheint mir nicht recht begreiflich, daß der Einblattdruck, dessen Holzstock sich übrigens im Berliner Kupferstichkabinet befindet, nach Schreiber (Manuel de l'amateur de la gravure sur bois Bd. 4) erst um 1470 erstanden sein soll. Mag dem aber sein, wie ihm wolle: jedenfalls gehört das Blatt zu den künstlerisch besten Wandkalendern, die wir überhaupt haben. Die Schrift ist klar und charaktervoll; fein abgewogen ist das Verhältnis zwischen Bild und Text, und die kleinen Monatsbilder finde ich ganz reizend in ihrer klaren, schlichten Komposition, der frischen ehrlichen Beobachtung, die trotz der Eckigkeit und Unbeholfenheit der Zeichnung überall hervortritt, und endlich der naiven Unbefangenheit der Auffassung, wie sie sich in dem Maibilde zeigt.
Auch einer der frühsten Druckversuche Gutenbergs diente bereits der Herstellung eines Kalenders. Man hat vor nicht langer Zeit in der Landesbibliothek zu Wiesbaden auf einem

Buchdeckel das Bruchstück eines mit den Typen der 36zeiligen Bibel hergestellten Einblattkalenders entdeckt, der auf das Jahr 1448 berechnet ist, und der das älteste uns erhaltene Erzeugnis der Gutenbergschen Erfindung darstellen würde, wenn nicht inzwischen noch ein anderes Druckfragment gefunden worden wäre, dem man ein höheres Alter beimessen zu können glaubt (z. vergl. Häbler a. a. O. S. 2.) Nun gewann der Kalender schnell eine weite Verbreitung. Aus dem 15. Jahrhundert sind uns nicht weniger als 200 verschiedene Einblattkalender erhalten, von denen etwa 60 in lateinischer Sprache abgefaßt sind, gewiß nur ein Teil aller damals entstandenen; denn derartige Druckwerke, deren Gebrauchswert von begrenzter Dauer ist und die mannigfacher Beschädigung ausgesetzt sind, pflegen häufig binnen kurzem vollständig zu verschwinden. Einer der eifrigsten Kalenderdrucker war Günther Zainer von Augsburg, der von 1470 ab wahrscheinlich jedes Jahr sowohl einen lateinischen wie einen deutschen Kalender hat erscheinen lassen; ferner finden wir Johann Mentelin von Straßburg, Johann Zainer von Ulm, Johann Sensenschmidt und Anton Koberger von Nürnberg unter den Kalenderdruckern. Vielfach ist den Kalendern am Anfang oder Schluß ein Neujahrswunsch beigedruckt: „Ein gut seelig Jahr" oder eine ähnliche Wendung. Die ältesten der Einblattkalender entbehrten eines künstlerischen Schmucks; die späteren weisen dagegen teilweise reichgestaltete Initialen, Randleisten und sonstiges dekoratives Beiwerk auf, noch andere tragen eigentliche Illustrationen, wie Monatsbilder, Darstellungen aus dem Leben Christi oder der sonstigen biblischen Geschichte, astronomische Zeichnungen u. a. Ganz besonders häufig findet man das von Abbildungen des Aderlasses umgebene Aderlaßmännlein. Spielte doch der Aderlaß in der mittelalterlichen Medizin eine sehr große Rolle; man war überzeugt, daß für die Blutentziehung nur bestimmte, in jeder Jahreszeit verschiedene Körperteile geeignet seien, daß an gewissen Tagen, zu bestimmten Stunden der Aderlaß schweren Schaden bringen könne. Daher war es eine Hauptaufgabe des Kalenders, den Besitzer zu belehren, wann und wie er sich zur Ader lassen sollte, und hierzu diente das „Aderlaßmännlein", eine nackte Figur, umgeben von den Zeichen des Tierkreises, von denen Linien zu demjenigen Körperteile gezogen sind, auf die erstere guten oder schlechten Einfluß haben sollten.
In der unvergleichlichen Blütezeit unserer Graphik im 16. Jahrhundert gewinnt auch der Schmuck der Kalender an künstlerischem Wert. Wundervolle Stücke sind damals entstanden, von denen ich eine besonders schöne Sammlung im bayrischen Nationalmuseum in München sah, wo sie unter Glas und Rahmen die Wände eines Saales schmücken. Von einer Besprechung einzelner Arbeiten will ich absehen, was sollte ich auch herausgreifen? Besser als Worte werden unsere Abbildungen, der von dem Mathematiker Georg Tannstätter, übrigens dem Besitzer eines sehr schönen Exlibris, berechnete Kalender mit religiösen Darstellungen, die auf die Dürerschule weisen, und die astromonische Wandtafel des Anton Wönsam von Worms den Charakter und Wert der damaligen Kalenderillustration zeigen. Wir sehen: In verhältnismäßig kurzer Zeit ist nach Erfindung des Druckes mit beweglichen Lettern eine stattliche Fülle von Kalendern entstanden. So hat die Demokratisierung des Kalenders, die Ausstoßung aus seiner luxuriösen Umgebung, ihm doch auch einen Gewinn gebracht, er ist künftig nicht mehr bloß Vorwort, Beigabe, er hat Selbständigkeit, hat ein eigenes Gesicht bekommen. Und auch in anderer Beziehung hat er nun ein individuelles Gepräge — er ist jetzt meist für bestimmte Jahre eingerichtet, ist kein immerwährender Kalender mehr.



Kalendarium aus dem Breviarium Grimani.

Und während er früher Anhängsel war, sucht er jetzt selbst Gefolgschaft. Der Wettbewerb der Kalenderverleger mag wohl der Grund gewesen sein, daß manche von ihnen ihre Kalender durch allerlei nützliche und unterhaltsame Beigaben anziehender zu gestalten suchten. So wurde der Kalender zum Buch. Den sogenannten Türkenkalender, die „Mahnung der Christenheit wider die Türken", den Gutenberg im Jahre 1455 ausgehen ließ, kann man hier wohl kaum anführen, denn hier ist die Kalenderform, die Gliederung des Mahngedichts in Monatsabschnitte, nur Maske, Äußerlichkeit; das Buch ist seiner Zweckbestimmung nach kein Kalender. Aber schon das 15. Jahrhundert brachte zahlreiche Kalenderbücher. Anfangs hielt man sich vorzugsweise im Gebiete der Astronomie und eigentlichen Kalenderkunde, so z. B. in den lateinischen und deutschen Kalenderbüchern, die Bernhard Maler und Erhard Ratdolt von Augsburg in Venedig von 1476 ab herausgaben. Zu Grunde lag hier der bis in's 16. Jahrhundert hinein sehr oft aufgelegte Kalender des Meisters Hans von Königsberg, des unter der Latinisierung Johannes Regiomontanus berühmten Astronomen. Diese Radtoltschen Kalender sind in Druck und Schmuck wohl das feinste, was auf diesem Gebiete überhaupt geleistet wurde. Zum Druck ist eine wunderschöne, klare, zierliche und doch kräftige Antiqua verwendet worden, auch die Initialen und Leisten sind höchst apart und vornehm. Es sind reizende Konturornamente im Stile der Frührenaissance, die vielleicht zum kolorieren bestimmt waren. Der Kalender für 1476 ist bibliographisch auch dadurch bemerkenswert, daß er eins der frühesten Bücher, nach E. Gigas (Venetianische Kalenderillustration in Holzschnitt vor 1500, Zeitschrift für Bücherfreunde, 8. Jahrgang, Band II, Seite 420) sogar das älteste Buch ist, bei dem Titel, Drucker und Erscheinungsjahr bereits auf der ersten Seite genannt sind; freilich nicht auf einem Titelblatt im heutigen Sinne, sondern in Form eines Reklamegedichts, dessen Anfang ich vorher citierte. Bald begnügte man sich nicht mehr mit astronomischen Nachrichten, sondern fügte dem Kalender noch vielerlei anderes ein, was mit seinem eigentlichen Zwecke garnichts zu tun hatte, was man aber in einer Zeit, die noch keine Zeitungen und noch keine populär-wissenschaftliche Literatur größeren Umfangs kannte, als belehrend und nützlich schätzen mochte. Und nun zeigte sich die Wahrheit des Goethischen Wortes aus den „Zahmen Xenien" auch schon bei diesen alten Kalendermachern: „Nichts schreibt sich leichter voll, als ein Kalender." Da gab es Erörterungen über die vier Temperamente („complexiones", wie man damals sagte), zahlreiche medizinische und hygienische Belehrungen, Aderlaßregeln, Wetterprophezeihungen, fromme Betrachtungen, mancherlei astrologischen Aberglauben und sogar Mitteilungen aus Geographie und Geschichte. Wenn man den reizenden kleinen „teutschen Kalender", den der Augsburger Drucker Hans Schönsperger 1495 herausbrachte und aus dem ich die reizende Maivignette abbilde (S. 105), mit dem „Newe groß Römisch Kalender, aus dem lateinischen in's deutsche übertragen von Johann Stöffler von Justingen" vergleicht, der 1522 in Oppenheim herauskam, so sieht man, wie seitdem der Kalender in die Breite gegangen ist. Hier findet man u. a. auch eine Tabelle der wichtigsten Städte aller Länder Europas und es ist erfreulich zu sehen, mit welcher unbefangenen Selbstverständlichkeit hier alle ausländischen Städtenamen verdeutscht sind. Von England werden z. B. angeführt „Canteiberg, ein Ertzbischoffliche Statt, Londra oder Lunda, ein küniglich-bischofflich und Gewerbstatt, Ochsenfurt, eine hohe schul" usw. Der Tabelle sind eine Reihe kleiner Städteansichten beigegeben; wir sehen den Cölner Dom, den Markusplatz in Venedig und vieles andere. Zahlreiche Veröffent-



Kalender des Nicolaus de Gamundia (Vorderseite).

lichungen führen den Titel: Alter und Neuer Schreibkalender für das Jahr X. Einen besonderen und zwar den wichtigsten Typus der Kalenderliteratur stellen aber die Bauernkalender dar, die bis tief in's 18. Jahrhundert hinein sich in ihrer allgemeinen Art und Erscheinung kaum wesentlich geändert haben und die in ganz ähnlicher Form wie in Deutschland auch in den andern europäischen Ländern vorkamen. Eine große Verbreitung genossen sie in Frankreich, wo seit 1493 massenhafte, einander sehr ähnliche Bauernkalender erschienen sind. Ihr Titel lautet zumeist: „Kalendrier et Compost des bergiers" oder ähnlich; unter ihrem reichen Illustrationsmaterial fallen Totentänze und erschreckliche Darstellungen der Höllenstrafen für alle Todsünden auf.

In Frankreich, das das bereits erwähnte livre d'heures der Anne de Bretagne, das die von Jean Foucquet und andern Künstlern für den Herzog Jean de Berry ausgeführten Prachthandschriften entstehen sah, hat der gedruckte Wandkalender im 16. Jahrhundert keinen so reichen und aparten Schmuck erhalten, wie in Deutschland. Seine große Zeit begann erst im 17. Jahrhundert, als die riesigen Kupferstichkalender aufkamen, die die politischen Ereignisse des vergangenen Jahres bald panegyrisch, bald mit scharfer Satire darstellten. Léonard Gaultier, Michael Lasne, Crispin de Passe, Abraham Bosse, Cochin le père, Le Pautre finden wir unter ihren Zeichnern und Stechern. Einzelne dieser Blätter sind künstlerisch recht reizvoll; im allgemeinen liegt ihre Bedeutung aber weniger in ihrem künst-

lerischen Werte, als in dem gegenständlichen Interesse ihrer Darstellungen. Unter Ludwig XIV. erschienen alljährlich sechs, ja zwölf dieser Blätter, die sich mit Siegen der französischen Generale, höfischen Festen, Familienereignissen des Königshauses beschäftigten und in Verherrlichung des roi soleil das äußerste leisteten. Die ganze französische Geschichte jener Tage zieht in bengalischer Beleuchtung in diesen Kalendern an uns vorüber. Sie sollen übrigens zur Ausbreitung des französischen Ruhmes von den diplomatischen Geschäftsträgern in fremden Ländern massenhaft verschenkt worden sein. In Deutschland hatten sie ein Gegenstück in Kalendern, die die Ereignisse des spanischen Erbfolgekrieges vom österreichischen Gesichtspunkte darstellten oder das Porträt des Kaisers, umgeben von den Medaillonbildern früherer Habsburger und begleitet von Szenen aus der Geschichte des letzten Jahres, brachten. Mit dem Tode Ludwig XIV. endigt die Blütezeit dieser historischen Almanache. Als im weiteren Verlaufe des 17. Jahrhunderts das pompöse Barock von dem graziösen Rokkoko abgelöst wurde, wurde der Wandkalender kleiner, und neben die Haupt- und Staatsaktion trat die Modekarrikatur und die galante Szene. Die Revolutionszeit bevölkert den Kalender mit klassizistischen Gestalten, Allegorien der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, Gerechtigkeit und aller möglichen andren Tugenden, sowie mit den Porträts der Führer der Revolution. Dann kommt der illustrierte Wandkalender plötzlich in Abnahme, um erst unter der Restauration eine merkwürdige Auferstehung zu feiern. Die royalistische Partei benutzte ihn nämlich als politisches Propagandamittel zur Popularisierung der Bourbonenherrschaft. Es erschienen z. B. der „Almanach de Lys“, der „Calendrier de la Charte“, die „Fastes de la monarchie“ mit den Porträts der königlichen Familie und ihrer berühmtesten Ahnen, mit ruhmreichen Scenen aus der Geschichte des ancien régime usw. Das Mittel muß nicht wirkungslos geblieben sein, denn bald ließen die Bonapartisten ähnliche Kalender mit Darstellungen der Großtaten Napoleons und seiner Generale erscheinen. So entspann sich ein seltsamer Kalenderkampf, der noch interessanter wird, als zu den royalistischen und imperialistischen Kalendern seit 1830 die Kalender mit liberalen und republikanischen Tendenzen treten. Eine ausführliche Bibliographie dieser Kalender findet man in John Grand Carterets Werk Vieux papiers, vieilles images (S. 245 bis 246).



Hie komme ich stoltzer mag
Mit klůgen blůmen manigerlay
In disem monat man auch baden sol
Tantzē singen spangē vñ leben wol.

Der deutsche Kalender der ersten siebzig Jahre des 19. Jahrhunderts bietet geringeres Interesse. Wenigstens fand ich nur sehr wenig, was mir künstlerisch bemerkenswert schien. Am ehesten wäre der zweiteilige Kalender zu nennen, den H. Bürkner nach Eduard Bendemann in Holz stach. Eine ganz außerordentliche Bedeutung hatte dagegen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, wie in Frankreich sowohl in künstlerischer wie in literarischer Beziehung der Buchkalender in seiner mannigfachen Gestalt von den genealogischen Taschenbüchern, die sich hauptsächlich an die höfischen und offiziellen Kreise wendeten, von den Musenalmanachen und sonstigen Taschenbüchern für die literarisch interessierten Kreise bis zu den Volkskalendern, die sich an das breiteste Pub-

likum richteten. Eine Fülle sehr feiner Kunst ist in diesen Kalenderbüchern enthalten, aber die Bilder, mit denen Chodowiecki, Meil, Ramberg, Hosemann, Ludwig Richter, Menzel und viele andere den textlichen Teil illustrierten, sind Kunst, die zufällig in einem Kalender dargeboten wird, nicht Kalenderkunst im eigentlichen Sinne. Heute ist die Glanzzeit des Buchkalenders vorüber; selbst auf dem Lande hat er nur noch einen geringen Teil seiner früheren Bedeutung. In unserer Zeit bildet er nicht mehr neben der Bibel den einzigen Buchbesitz des bäuerlichen Hauses, die Zeitungen, die Zeitschriften haben ihn verdrängt. Versuche, die Kalenderform wieder neu zu beleben, wie sie Bierbaum mit seinem „Bunten Vogel“ (Verlag von Schuster & Löffler, Berlin) und neuerdings mit dem Goethekalender unternommen hat, werden an dem Niedergang des Buchkalenders kaum etwas ändern.
Dagegen hat das dekorative Kalenderheft, das zugleich zum Wandschmuck bestimmt ist, in den letzten Jahrzehnten einen sehr erfreulichen Aufschwung genommen. Die deutsche Renaissancebewegung der siebziger und achtziger Jahre lenkte den Blick auf die Glanzzeit deutscher Buchkunst im 16. Jahrhundert zurück und ließ auch auf unserem Gebiete eine Reihe farbenfroher Kalenderhefte im Stile jener Periode entstehen. Allen voran ist natürlich der Münchener Kalender zu nennen, den uns unser lieber Schleißheimer Kalendermann Otto Hupp seit 1885 alljährlich beschert (Verlag und Druck der Verlagsanstalt G. L. Manz, München-Regensburg). Ich habe über diese prächtige Arbeit bereits im ersten Hefte dieses Jahrgangs (S. 19 bis 20) gesprochen und kann daher auf meine dortigen Ausführungen verweisen; ich will hier nur der Vollständigkeit halber wiederholen, daß die ersten neun Jahrgänge einen wesentlich anderen Inhalt aufweisen, als die späteren. Jene brachten die 12 Monatswappen (1885 bis 1887, 1890 bis 1892, 1894 die kleinen, 1888, 1889, 1893 die großen), Münz-, Maß- und Gewichtstabellen, Jagd- und Schießtabellen, kurze populär-wissenschaftliche Aufsätze und auf München bezügliche Darstellungen. Seit 1895 enthalten die Kalender dagegen alljährlich verschiedene Wappen von Fürsten- und Grafenhäusern mit Erläuterungen von G. A. Seyler. Außerdem erscheint im gleichen Verlage alljährlich ein kleiner Schreibtischkalender von O. Hupp mit heraldischem Umschlag und Monatswappen. Weiter hat Hupp einen reizenden Anschreibekalender: „Der Hausfrau Wirtschaftskalender“ dekoriert, und endlich rührt von demselben Meister der Reichsadler mit den den Flügeln aufgelegten deutschen Staatswappen auf einem der beiden Wandkalender her, die die Münchner Neuesten Nachrichten (Knorr & Hirth) seit einer Reihe von Jahren herausgeben. Das andere, ebenfalls ganz prächtige, breit und kraftvoll hingesetzte Blatt ist von Professor Rudolf von Seitz entworfen. Seine Abbildung möge in unserem Hefte den Typus der Renaissance-Kalender vertreten. Er wird übrigens bald in Schwarzweiß, bald in mehrfarbigem Druck ausgegeben. — Der gleichfalls von Knorr & Hirth verlegte „Haus- und Schreibkalender“ bringt treffliche Nachbildungen der Monatsbilder von Hans Bol, umgeben von Jost Ammanscher Ornamentik. — Ein Berliner Gegenstück zu dem Münchner Kalender bildete der „Deutsche Kalender“, den Emil Doepler d. J. zeichnete und der zuerst 1886 erschien (Verlag von Reinhold Kühn, Berlin). Den Hauptschmuck machten die den Kalendarien gegenübergestellten Wappen der zwölf deutschen Kaiserhäuser aus, hinter denen man Ansichten ebenso vieler deutscher Städte erblickt. Die späteren Jahrgänge unterscheiden sich hauptsächlich durch die Umschlagszeichnungen, ausserdem sind einzelnen Jahrgängen Wappentafeln der deutschen Staaten,



Kalendertafel des Antons Wönsam von Worms

(Berliner Kupferstichkabinet).



Kalender mit religiösen Darstellungen (Dürerschule).

allegorische Kompositionen der Jahreszeiten und Anderes beigegeben. Wesentlich verschieden ist der Jahrgang 1892, dessen Darstellungen der Geschichte der deutschen Schifffahrt gewidmet sind. Zum textlichen Teile des deutschen Kalenders haben Ernst von Wildenbruch, Felix Dahn und Julius Wolff beigetragen. Seit 1892 ist der deutsche Kalender m. W. nicht mehr erschienen. Dagegen hat sich der Deutsche Hauskalender, den Alois Müller, ein Schüler Hupps geschickt und mit farbigem Geschmack gezeichnet hat, bis zur Gegenwart erhalten, auch hier bilden Monatswappen den Hauptinhalt. (Nürnberg, Theo. Ströfers Kunstverlag.) – Von heraldischen Kalendern seien schließlich der Schweizer Wap-

penkalender von Rudolf Münger und Ad. Sulzberger für 1897 und 1899 (Kommissionsverlag M. Höpli Bern) mit dem Schweizerwappen und den 22 Kantonswappen und der Baltische Wappenkalender für 1901 von M. Kortmann mit den Wappen von 24 Familien des baltischen Adels (C. Bruhns, Kunstverlag in Riga) erwähnt. — Die Stilrepetition, die unser Kunstgewerbe durchmachte, ließ auch einige Kalender in anderen Stilformen entstehen, so den sehr niedlichen Herzenkalender für 1890, den E. Doepler d. J. in Herzform in üppigem Rokkoko zeichnete (Reinhold Kühn, Berlin) und den ganz prächtigen, derbhumoristischen Glückskalender für 1901 und 1902, den Franz Naager im Geschmack des 17. Jahrhunderts ausführte (Münchner Ornamentpapierfabrik und Kunstanstalt Franz & Joseph Naager). (Vergl. über diese „altdeutschen" Kalender auch den Aufsatz des Grafen K. E. zu Leiningen-Westerburg in der Zeitschrift für Bücherfreunde, V. Jahrgang 2. Band S. 336 ff.)

Neben die Renaissance-Kalender sind im letzten Jahrzehnt eine Reihe von Veröffentlichungen getreten, die dem überall neu erwachten Interesse an Kunst und Natur der engeren Heimat ihre Entstehung verdanken. Den Anfang machten die altfränkischen Bilder (G. Stürtz, Würzburg), ein hübsches und verdienstliches Unternehmen, das aber eigentlich nicht hierher gehört, da es nur Abbildungen alter Kunstwerke, nicht neuen dekorativen Kalenderschmuck bringt. Die Mark Brandenburg erfreute sich eine Zeitlang des Besitzes zweier solcher Kalender, des Roten Adlers, den Geheimrat Friedel herausgab, und des Berliner Kalenders, einer Veröffentlichung des Vereins für die Geschichte Berlins. Der erstere brachte im zweiten und dritten Jahrgang ein von G. Barlösius dekoriertes Kalendarium und einen wirkungsvollen Umschlag mit dem roten brandenburgischen Adler. Am Kopfende der Seiten war eine märkische Städteansicht, am Fußende das Wappen einer märkischen Familie angebracht. Der Rote Adler ist mit dem Berliner Kalender verschmolzen worden, der seit dem Jahre 1905 im Verlage von Martin Oldenbourg, Berlin erscheint (vorher bei Fischer & Franke, Berlin). Mit Ausnahme des von Stassen geschmückten zweiten Jahrgangs (1904) hat Barlösius auch die Ausstattung des Berliner Kalenders besorgt. Er ist hier m. E. nicht immer so glücklich gewesen, wie in dem Roten Adler. Am besten scheint mir der erste Jahrgang gelungen zu sein, wo das Architektonische überwiegt und die Zeichnungen schwarzweiß gehalten sind (Beilage). In den späteren Jahrgängen mit mehrfarbigen Kalenderbildern ist die Staffage zur Hauptsache geworden, die Monatsbilder geben Scenen aus der Brandenburgischen Geschichte. Manches ist recht leer und theatralisch und in Zeichnung und Farbe wenig erfreulich. Dagegen kann man an den rein dekorativen Blättern, wie dem Umschlag und den Titelblättern, seine Freude haben; hier finden wir die Vorzüge wieder, die wir an dem Exlibriskünstler Barlösius schätzen. Höchst interessant ist durchweg der textliche Inhalt des Berliner Kalenders, der sich die dankbare Aufgabe gestellt hat, das Interesse für die Geschichte Berlins, vor allem für die leider nur spärlichen architektonischen Zeugen seiner Vergangenheit zu wecken. — Gleich der Reichshauptstadt haben auch viele andere Gegenden Deutschlands ihre Kalenderpublikationen mit ganz ähnlichen Tendenzen. Da ist z. B. ein von Müller-Brauel herausgegebenes Kalenderbuch „Der Heidjer", das seit 1904 bei Gebr. Jänecke in Hannover erscheint. Es hat seinen Namen von einer Gruppe niedersächsischer Künstler entlehnt, deren Bestrebungen den seinigen entsprechen. Den ersten Jahrgang hat Hugo Friedrich Hartmann geschmückt, der auch den gleichmäßig wiederkehrenden farbigen Umschlag gezeichnet hat.

Den zweiten hat Wilheim Feldmann übernommen, zu dem dritten haben verschiedene Worpsweder Künstler beigetragen, der Bildschmuck des vierten rührt von R. Holieck-Weithmann her. Einen Sächsischen Kalender mit Städtebildern und Leisten von Walter Tiemann gab 1904 C. Pöschel-Leipzig heraus. Auch Thüringen hat seit einigen Jahren seinen eigenen Kalender, der, ebenso wie der Berliner Kalender, von Georg Voß redigiert wird und für den Ernst Liebermann den Buchschmuck liefert (Berlin, Fischer & Franke). Er gibt Darstellungen thüringischer Schlösser und Städte, teilweise mit recht hübscher figürlicher Staffage (Beilage). Ganz besonderen Anklang hat aber der die Heimatkunde pflegende Kalender offenbar in Hessen gefunden, wo nicht weniger als drei derartige Publikationen ausgegeben werden. Da ist zunächst der „Hessische Kalender", eine Schöpfung des Verlags H. Hohmann in Darmstadt, der, wie der Thüringische Kalender, Ernst Liebermann, seinen künstlerischen Schmuck verdankt. Das ist eine überaus vornehme Veröffentlichung, deren Besonderheit darin besteht, daß sie farbige Originallithographien bringt, einen Umschlag und 6 Landschaftsbilder. Der Steindruck ist wohl die Technik, die sich für Liebermanns Begabung besonders eignet, die hier gebotenen Arbeiten sind voll feiner Stimmung und farbigem Reiz. Ganz prächtige Stimmungsbilder sind zum Beispiel das im Sommersonnenschein daliegende Schloß Erbach und das von buntem Herbstlaub umsponnene Schloß Fürstenau in dem Jahrgang 1905. Der Jahrgang 1907 brachte besonders in farbiger Beziehung interessante Lithographien von K. Schmoll von Eisenwerth. In gleicher Ausstattung gibt der Hohmannsche Verlag auch einen Rheinisch-Westfälischen Kalender heraus, der ebenfalls sechs vortreffliche Liebermannsche Originalsteinzeichnungen vereinigt. Auch sonst präsentieren sich die Hohmannschen Kalender sehr günstig, der Begleittext ist in Behrenstype gut und geschmackvoll gedruckt. Mit dem, was diese Publikationen an prächtiger Ausstattung bieten, können sich die andern gleich teuren territorialen Kalender nicht messen. Was der Hohmannsche Hessische Kalender für das Großherzogtum leisten will, das erstrebt der von Oskar Ehrhardts Universitätsbuchhandlung in Marburg herausgegebene Kalender für alte und neue Kunst „Hessenkunst" für das frühere Kurfürstentum; er ist aber mehr Buch, wie sein Darmstädter Kollege. Der textliche Teil nimmt einen erheblich größeren Raum ein und der künstlerische Schmuck des Kalendariums besteht in Schwarzweißzeichnungen, die in den Jahrgängen 1906 und 1908 einer der vorzüglichsten hessischen Künstler Otto Ubbelohde-Goßfelden geliefert hat, der allen unseren Mitgliedern als einer unserer bedeutendsten Exlibristen bekannt ist. Was wir an den landschaftlichen Bucheignerzeichen des Meisters schätzen, das finden wir auch hier, die seltene Verbindung, die Größe der Anschauung mit intimem Stimmungsgehalt eingegangen ist. Mit der Liebe des echten Heimatkünstlers sind diese Bilder geschaut; schlicht, ohne pathetischen Aufputz, ohne Schönfärberei sind sie wiedergegeben und doch hat der einfachste Landschaftsausschnitt Stil und Größe. In dem Jahrgang 1906 sind übrigens auch verschiedene Exlibris abgebildet. Nur Bilder ohne jeglichen Text gibt das Kalenderheft großen Formats, das unter dem Titel: „Hessischer Kalender" seit 1904 in dem Verlag von E. Hühn in Cassel erscheint. Jeder Jahrgang enthält 12 Originallithographien von H. Meyer-Cassel, die hessische Landschaften in der Stimmung des betreffenden Monats darstellen. Ganz besonders schön ist der Jahrgang 1905, dessen Blätter farbig ausgeführt sind und die intime Kunst des sympathischen Landschafters von der besten Seite zeigen. Leider ist eine Verschmelzung der Bilder mit dem Kalendertext zu einer dekorativen Einheit nicht versucht worden; das

Kalendarium ist einfach in typographisch nicht eben glänzender Form zu beiden Seiten neben das Bild gedruckt worden. Eine Änderung in dieser Beziehung wäre sehr wünschenswert. Im Jahre 1904 hat auch der Kunst- und Gewerbeverein für das Saargebiet zu Saarbrücken einen „Saarkalender“ herausgegeben, den ein farbenfroher Umschlag von Paul Wiesert umschließt und in dem wir Architekturbilder von H. Giesecke und Alwin Ziehme finden.

Merkwürdigerweise fehlt das naheliegende Gegenstück zu den territorialen Kalendern, der künstlerische Berufskalender, fast ganz. Nur den Jagdkalender, den Wilhelm Stumpf 1904 bei C. E. Pöschel in Leipzig veröffentlicht hat, kann ich in dieser Richtung erwähnen. Der neue deutsche Bauernkalender, den der Verein Heimat in Kaufbeuren mit Schmuck von Max Liebenwein herausgibt, sucht die alten Volkskalender in humoristischer Form neu zu beleben. In Österreich hat das letzte Jahrzehnt mehrere Kalender erstehen lassen, mit denen sich die deutschen Veröffentlichungen in Pracht der Ausstattung nicht entfernt vergleichen können; freilich ist der Preis der letzteren auch ein sehr viel niedrigerer. Ich nenne vor allem den Österreichischen Kalender für 1899 (Verlag von Artaria u. Co. Wien), den Heinrich Lefler und sein Schwager Josef Urban herausgegeben haben, meiner Überzeugung nach die beste buchgewerbliche Leistung der beiden, schon oft zu gemeinsamer Arbeit verbundenen Künstler. Wir finden hier zwar keine starke Individualität, jedoch reiche Phantasie und vornehmes dekoratives Talent. In stilistischer Beziehung ist der Einfluß Eugène Grassets, Boutet de Monveis und Walter Cranes erkennbar. Das Leben der Schutzheiligen der Kronländer, die menschlichen Beschäftigungen in den einzelnen Monaten, Tierkreiszeichen und Sentenzen haben die Vorwürfe für die farbenprächtigen Kompositionen gegeben. Der Gesamteindruck einzelner Blätter ist etwas unruhig und überladen, in andern, wie dem St. Georg des Aprilbildes, ist eine Wirkung von ernster Größe erreicht. Ganz anders ist der Eindruck des von denselben Künstlern geschaffenen Märchenkalenders für 1905, den die bekannte Luxuspapier- und Postkartenfirma M. Munk in Wien herausgegeben und zu dem Ludwig Fulda den gereimten Text gedichtet hat. Hier ist hauptsächlich eine heitere Eleganz angestrebt. Nicht durch kraftvolle Wirkung fesseln die Blätter, sondern durch ungewöhnliche Anmut und Schönheit. Manchmal ist freilich die Grenze erreicht, bei der die Süßlichkeit beginnt. Zwölf bekannte Märchen haben die Vorwürfe für die Darstellungen



Münchner Neueste Nachrichten.

Rudolf von Seitz.

Oktober

1	Sonn.	Remigius	Remigius	
2	Sonnt.	18. n. Trin.	19. n. Pfingſt.	☾
3	Mont.	Ewald	Kandidus	
4	Dienst.	Franz	Fr. Seraph	
5	Mittw.	Fides	Plazidus	
6	Donn.	Charitas	Bruno	
7	Freitag	Spes	Markus	
8	Sonn.	Ephraim	Brigitta	
9	Sonnt.	19. n. Trin.	20. n. Pfingſt.	●
10	Mont.	Amalia	Franz v. B.	
11	Dienst.	Burchhard	German., Pl.	
12	Mittw.	Ehrenfried	Maximilian	
13	Donn.	Kolomann	Eduard	
14	Freitag	Wilhelmine	Burkhard.K.	
15	Sonn.	Hedwig	Thereſia, A.	
16	Sonnt.	20. n. Trin.	21. n. Pfingſt.	☽
17	Mont.	Florentin	Hedwig	
18	Dienst.	Lukas, Ev.	Lukas, Ev.	
19	Mittw.	Ptolemäus	Petrus v. A.	
20	Donn.	Wendelin	Wendelin	
21	Freitag	Urſula	Urſula	
22	Sonn.	Kordula	Kordula	
23	Sonnt.	21. n. Trin.	22. n. Pfingſt.	
24	Mont.	Salome	Raphael, E.	○
25	Dienst.	Adelheid	Kriſp. u. K.	
26	Mitt.	Amandus	Evariſt	
27	Donn.	Sabina	Sabina	
28	Freitag	Simon, Juda	Simon, Juda	
29	Sonn.	Engelhard	Engelhard	
30	Sonnt.	22. n. Trin.	23. n. Pfingſt.	
31	Mont.	Wolfgang	F. Wolfgang	

Das Wetter nach dem 100jährigen Kalender: Anfangs ſchlechtes Wetter, 10. bis 17. Reif, danach ſchöne Tage, gegen Ende ziemlich kalt.

Material aus der Schriftgießerei von Genzſch & Heyſe in Hamburg

Beilage zur Exlibris-Zeitſchrift 1907

Neudeutſche Schriften und Ornamente :: nach Zeichnungen von Otto Hupp ::



März

1	Sonntag, Estomihi	17	Dienstag, Gertrud
2	Montag, Luise	18	Mittwoch, Alexander
3	Dienstag, Fastnacht	19	Donnerstag, Joseph
4	Mittwoch, Aschermittwoch	20	Freitag, Hubert
5	Donnerstag, Friedrich	21	Samstag, Benediktus
6	Freitag, Eberhardine	22	Sonntag, 3. Okuli
7	Samstag, Felizitas	23	Montag, Eberhard
8	Sonntag, 1. Invok.	24	Dienstag, Gabriel
9	Montag, Prudent.	25	Mittwoch, Maria Verkünd.
10	Dienstag, Henriette	26	Donnerstag, Emanuel
11	Mittwoch, Quatember	27	Freitag, Rupert
12	Donnerstag, Gregor P.	28	Samstag, Gideon
13	Freitag, Ernst †	29	Sonntag, 4. Lätare
14	Samstag, Zacharias †	30	Montag, Guido
15	Sonntag, 2. Remin.	31	Dienstag, Philippine
16	Montag, Cyriakus		



April

1	Mittwoch, Theodora	16	Donnerstag, Gründonnerst.
2	Donnerstag, Theodosia	17	Freitag, Karfreitag
3	Freitag, Christian	18	Samstag, Florentin
4	Samstag, Ambrosius	19	Sonntag, Heil. Osterfest
5	Sonntag, 5. Judika	20	Montag, Ostermontag
6	Montag, Sixtus	21	Dienstag, Adolf
7	Dienstag, Cölestin	22	Mittwoch, Lothar
8	Mittwoch, Heilmann	23	Donnerstag, Georg
9	Donnerstag, Bogislaus	24	Freitag, Albert
10	Freitag, Ezechiel	25	Samstag, Mark. Ev.
11	Samstag, Hermann	26	Sonntag, 1. Quasim.
12	Sonntag, 6. Palm.	27	Montag, Anastasius
13	Montag, Justinus	28	Dienstag, Therese
14	Dienstag, Tiburtius	29	Mittwoch, Sibylla
15	Mittwoch, Obadias	30	Donnerstag, Josua

Beilage zur Exlibris-Zeitschrift
Material, Satz und Druck: Gebr. Klingspor

Breitkopf-Fraktur. Schmuck und
Vignetten nach Zeichnung von H. Vogeler

abgegeben, aber freilich, deutsche Märchenstimmung darf man in ihnen ebensowenig suchen, wie in den eleganten Versen Ludwig Fuldas; es sind rein dekorativ wirkende Blätter. Man sieht goldstrotzende Gewänder, prunkvolle Säle, riesenhafte Architekturen; das Ganze ist vielleicht mehr phantastisch, als phantasievoll und erinnert ein wenig an die Feerien, wie sie früher nach englischem Vorbild in einzelnen Theatern unter großer Prachtentfaltung vorgeführt wurden. — Aus dem Kreise der Wiener Sezession sind der von Koloman Moser bei Gerlach und Schenk herausgegebene Kalender für 1900 und der Versacrum-Kalender für 1903 zu erwähnen. Der erstere ist in ganz schmalem Hochformat ausgeführt; die einzelnen Monate sind durch Frauengestalten in wirkungsvollem Plakatstil repräsentiert, die Farbengebung ist recht apart. Der Versacrum-Kalender enthält 13 Originalholzschnitte von F. König, F. Andri, E. Orlik, Kolo Moser, A. Roller, Rudolf Jettmar, Max Kurzweil u. a. Die Blätter sind von verschiedenem Wert, einzelne sind recht anziehend, wie z. B. das Septemberbild von Max Kurzweil, andere mehr verblüffend als schön. Die von A. Roller angefertigten Kalendarien sind sehr schwer lesbar.



E. Doepler d. J.

Mit den Kalendern des übrigen Auslands kann ich mich hier nicht näher beschäftigen; nur einiges sei herausgegriffen: Da ist zunächst eine amerikanische Spezialität zu erwähnen, die nach kurzer Blüte jetzt wieder auszusterben scheint, die sogenannten Poster-Kalender, deren einzelne Blätter im Plakatstil von den bekanntesten amerikanischen Plakatisten, wie Penfield und Rhead ausgeführt wurden. Ganz besonders schön ist der Posterkalender des letztgenannten für 1897. Bekanntlich ist Rhead häufig von Eugène Grasset stark beeinflußt; hat ihn doch der Anblick einer Ausstellung des französischen Meisters seinen Beruf als Plakatist erkennen lassen. In diesem Kalender erinnern aber nur die starken Umrißlinien der Gestalten an Grasset; von seiner archaistischen Manier spürt man keinen Hauch. Dagegen ist der Einfluß der englischen Präraphaeliten, besonders Anning Bells, fühlbar, während sein kühner Kolorismus, der auf die natürlichen Farben der Dinge wenig Rücksicht nimmt, den Japanern manches zu verdanken hat. Aber diesen fremden Einflüssen fügt Rhead soviel eignes hinzu, daß man seine Arbeiten als eigenartige und dabei höchst fesselnde Leistungen bezeichnen darf. Erinnern will ich ferner an die gleichfalls plakatartigen Kalender, die die englische Kunstzeitschrift: „The Studio“ früher herausgab

und deren Entwürfe von den besten Illustratoren der englischen Präraphaelitenschule, Walter West, Granville Fell, Charles Robinson, Arthur Orr u. A. herrühren. Eine Arbeit des letztgenannten ist hier abgebildet. Vor einigen Jahrzehnten waren die reizenden kleinen Kalender der Kate Greeneway auch in Deutschland sehr beliebt. Das Hauptwerk der modernen englischen Kalenderkunst bildet aber wohl Walter Cranes „The Shepheards Calender“ 1898 (Harper Brothers), wie der von Theo van Rysselberghe dekorierte „Almanach Verhaeren“ wohl das Hauptstück der belgischen Kalenderkunst darstellt. Sehr interessante Arbeiten auf unserem Gebiete sind in den Niederlanden entstanden, wo zwei der eigenartigsten holländischen Ornamentisten, Th. Nieuwenhuis und Lion Cachet im Verlage von Scheltema und Holkema (Amsterdam) in den Jahren 1896 bis 1898 vier Kalender von je 12 Seiten großen Formats hat erscheinen lassen. Während Nieuwenhuis, von dem die meisten Blätter herrühren, sich als ein feinsinniger, vielseitiger und geschmackvoller Vertreter des naturalistischen Tier- und Pflanzenornaments erweist, strebt Lion Cachet mit Erfolg nach neuartigen abstrakten Ornamenten. Der ausgezeichnete Baumeister J. P. Berlage hat für die Feuerversicherungsgesellschaft „die Niederlande“ einen eigenartigen ornamentalen Wandkalender gezeichnet; die farbige Wirkung — er ist in rot, hellgrün und blau auf kanariengelbem Grunde ausgeführt — ist nach meinem Geschmack eine zu laute. Für dieselbe Gesellschaft hat er noch einen zweiten 1898 und 1899 angewendeten Kalender gezeichnet; einen dritten, vorzüglichen Schwarzweiß-Kalender für die Buch- und Handelsdruckerei von Kleynenberg bilde ich ab.



Arthur Kampf.

Den erfreulichen Aufschwung, den in Deutschland der dekorative Buch-Kalender dank der Sitte der territorialen Kalender genommen hat, hat leider der Wandtafel- und Abreißkalender nicht mitgemacht. Wer auf diesem Gebiete etwas künstlerisch wertvolles käuflich erwerben will, wird wenigstens in Deutschland in arge Verlegenheit geraten. Freilich, kostspielige Sachen von höchst eleganter Aufmachung findet er genug, aber es sind Erzeugnisse einer raffiniert verfeinerten Luxuspapierindustrie, keine Kunstleistungen von Belang. Am besten kommt man noch weg, wenn man ganz wenig Geld ausgibt und bei Wertheim für ein paar Groschen einen der niedlichen Abreißkalender ersteht, die diese Firma alljährlich herausbringt. Es klingt erstaunlich, ist aber buchstäblich wahr: Das Beste was in Deutschland an Wand- und Abreißkalender geschaffen wird, kann man zwar nicht kaufen, aber man kriegt es geschenkt. Es sind das nämlich die Kalender der Druckereien,



H. Bek-Gran,
Kalenderbild aus einem Schreibkalender der Druckerei Oldenbourg, München, für 1903.



FEBRUAR			MERKTAFEL
1	Samstag	Brigitte	
2	Sonntag	4. n. Epiph.	
3	Montag	Blasius	
4	Dienstag	Veronika	
5	Mittwoch	Agatha	
6	Donnerstag	Dorothea	
7	Freitag	Richard	
8	Samstag	Salomon	
9	Sonntag	5. n. Epiph.	
10	Montag	Renata	
11	Dienstag	Euphros.	
12	Mittwoch	Severin	
13	Donnerstag	Benignus	
14	Freitag	Valentinus	
15	Samstag	Formosus	
16	Sonntag	Septuag.	
17	Montag	Konstantia	
18	Dienstag	Konkordia	
19	Mittwoch	Susanna	
20	Donnerstag	Eucherius	
21	Freitag	Eleonora	
22	Samstag	Pet. Stuhlf.	
23	Sonntag	Sexages.	
24	Montag	Schalttag	
25	Dienstag	Matthias	
26	Mittwoch	Viktorinus	
27	Donnerstag	Nestor	
28	Freitag	Hektor	
29	Samstag	Justus	

Beilage zur Exlibris-Zeitschrift
Material, Satz und Druck: Gebr. Klingspor

König-Antiqua, Vogeler-Schmuck,
Vignette nach Zeichnung von Rob. Engels

Zeitschriften, Zeitungen und mancherlei anderer Unternehmungen, die sie ihren Freunden, Kunden und Abonnenten zu Weihnachten bescheren, da bekanntlich kleine Geschenke die Freundschaft erhalten. Besonders für die Druckereien bildet der Kalender eines der hauptsächlichsten Reklamemittel, da er ihnen zugleich Gelegenheit gibt, ihre Leistungsfähigkeit in Satz und Bilddruck zu zeigen. Selbst die Reichsdruckerei verschmäht dies Propagandamittel nicht, ihre Kalender, die mir seitdem Jahre 1884 vorliegen, zeigen in interessanter Weise die Wandlungen, die der Geschmack seitdem durchgemacht hat. Zunächst kommt natürlich der Renaissancestil allein zur Geltung; reiche Bordüren im Geschmack der Dürerzeit, Cartouchen und Fruchtguirlanden umgeben die Kalendarien, Schwarz und Rot sind die einzigen verwendeten Farben. Noch das schöne Blatt für 1896 von Paul Voigt ist ganz im Stile der deutschen Renaissance ausgeführt. Dann setzt die kunstgewerbliche Bewegung ein und nun finden wir auch auf den Kalendern der Reichsdruckerei präraphaelitische Gestalten. Im neuen Jahrhundert werden die Kalender in farbiger Beziehung mannigfaltiger; der für 1901, dessen kräftige Bordüre von Ludwig Sütterlin gezeichnet ist, ist in braun, grün und schwarz gehalten. Das Jahr 1905, das den Prachtdruck des Nibelungenliedes vollendet sah, hat von dessen Illustrator Joseph Sattler seinen Kalender erhalten. Vorzüglich ist der diesjährige, von Sütterlin herrührende Kalender. Typographisch sind die Arbeiten der Reichsdruckerei natürlich mustergiltig, aber auch noch in einer anderen Beziehung können sie vorbildlich sein — es sind wirklich praktische Kalender, das Kalendarium ist stets die Hauptsache, der zeichnerische Schmuck ist lediglich Beiwerk. Von wie wenigen anderen Reklamekalendern kann man das noch sagen! Bei der großen Mehrzahl nimmt das Bild einen so großen Raum ein, daß der eigentliche Kalender zum Anhängsel wird, daß zu wenig Platz bleibt, um ihn klar und übersichtlich zu drucken. Das ist, glaube ich, ein bedenklicher Fehler, denn dadurch wird die Neigung, den Kalender wirklich aufzuhängen, notwendig vermindert. Mir scheint, daß das in neuester Zeit auch mehr und mehr empfunden wird. Z. B. ist der Kalender für 1907, den Peter Behrens für C. C. Meinhold Söhne in Dresden gezeichnet hat, nicht nur künstlerisch einer unserer schönsten, sondern auch einer unserer praktisch brauchbarsten Kalender. (Abb.). Das starke Überwiegen des bildlichen Schmuckes bei anderen Kalendern hat gewiß häufig seinen Grund in dem Wunsche, die plakatmäßige Wirkung des Blattes zu erhöhen. Es soll nämlich nicht nur den verehrten Kunden von Zeit zu Zeit an die Firma erinnern, es soll auch die Aufmerksamkeit der Be-



Peter Behrens.

sucher seines Kontors, seines Ladens erregen. Bei Firmen, die vorzugsweise mit Behörden oder Privatleuten zu tun haben, ist eine stärkere Plakatwirkung also nicht am Platze, im Gegenteil, ein buntfarbiges, lautes Blatt wird mancher nicht gern in sein Bureau oder Arbeitszimmer hängen. Man sollte denken, hiernach müßten sich die Reklamekalender von selbst in zwei Gruppen scheiden; das ist aber keineswegs der Fall. Bei den Kalendern der Reichsdruckerei ist freilich die Wirkung stets eine ruhige, von den Kalendern andrer Firmen tragen die einzelnen Jahrgänge dagegen bald mehr den Charakter des Plakats, bald mehr den des ruhigen Wandschmucks; ein Beweis, daß Auftraggeber und Künstler sich der Zweckbestimmung der Kalender nicht klar bewußt waren. Die Druckerei von Julius Sittenfeld war eine der ersten, die hervorragende Künstler der modernen dekorativen Richtung zum Entwurf ihrer Wandkalender heranzog und an dieser Übung seither trotz einiger Fehlschläge festgehalten hat. Den Reigen eröffnete 1897 Otto Eckmann mit einem graziösen Arrangement von Wasserrosen auf hellblauem Grunde, dann folgte 1898 Melchior Lechter mit einem gotischen Blatte von feierlich ernster Wirkung, einem wunderschönen Schmucke für jedes Studierzimmer. Das nächste Jahr brachte einen mehr plakatmäßig gehaltenen Kalender von Walter Leistikow, ein ebenso vortreffliches, wie für die Eigenart des vielumstrittenen Künstlers charakteristisches Blatt (Abb.) Zwischen zwei Kiefern hindurch sieht man auf eine norddeutsche Flußlandschaft; hügelige Ufer schließen den Horizont jenseits des breiten Wassers ab, das von der untergehenden Sonne beleuchtet wird und über das ein paar Segelboote gleiten. Dem Zwecke des Kalenders, zugleich als Innenaffiche zu dienen, entsprechend, ist die Stilisierung der Landschaft sehr stark, geradezu plakatmäßig, und trotzdem wirkt sie ganz wahr, ganz intim, gibt sie die schlichte Schönheit, den eigenartigen Stimmungsreiz unserer Havelseen vollendet wieder. An Intimität und Stimmungsgehalt steht das Blatt Leistikows über den Arbeiten Rivières und H. Guérards, die auf die Art der Stilisierung nicht ohne Einfluß gewesen sein mögen. Auch der Sittenfeldsche Kalender für 1900 von J. Sattler ist ein schönes und interessantes Werk; aber von einem so phantasiereichen Künstler, wie Sattler, hätte man wohl eine sinnvollere und eigenartigere Darstellung erwarten können, als zwei voneinander abgewen-



G. Welte.



Walter Georgi, Kalender der Brühlschen Universitäts-Druckerei, Giessen.

dete Köpfe. Der Kalender der Firma für 1901 ist von A. Kampf gezeichnet; er zeigt Chronos mit der Sanduhr, daneben die Geschichte. Kann schon diese Arbeit nicht das gleiche Interesse beanspruchen, das ihren Vorgängern zukommt, so sind unter den späteren Kalendern sogar einige offenbare Nieten. Heinrich Vogeler, E. R. Weiß, Hans Schwaiger und vor allem Emil Orlik haben in einer Weise versagt, die bei dem Rufe dieser Künstler durchaus nicht vorauszusehen war. Hübsch war dagegen der Kalender von Paul Hey für 1906 und der von Hans Looschen für 1905 gezeichnete schloß sich den besten früheren Darbietungen der Firma würdig an. Looschen hat eine sitzende Frauengestalt in dunklem Gewande dargestellt, die einen Lorbeerkranz in der Hand hält; der Hintergrund ist im oberen Teile dunkelgrün, im unteren dunkelrot. In seinem ruhigen Linienfluß, seiner vornehmen harmonischen Färbung ist das Blatt ein prächtiger Zimmerschmuck, zumal das unter dem Bilde befindliche, gleichfalls von Looschen arrangierte Kalendarium typographisch mustergiltig ist.



Walter Leistikow.

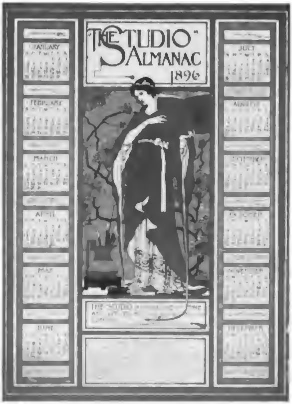
Neben J. Sittenfeld ist es die Brühlsche Universitätsbuchdruckerei in Gießen, unter deren Kalenderkünstlern sich die größte Zahl klangvoller Namen befindet. Einer ihrer Kalender, der für 1903 von Walter Georgi, zählt zu den schönsten modernen Arbeiten auf unserem Gebiete. Ein prächtiges lebensvolles Pleinairbild, Schnitter im Kornfeld, nimmt etwa die Hälfte des Blattes ein. Wird hierdurch der Sommer versinnbildlicht, so deuten die beiden seitlichen Darstellungen, eine blumenpflückende Dame und eine Obst einsammelnde Bäuerin, auf Frühling und Herbst, während durch die am unteren Ende abgebildeten Krähen auf einem schneebedeckten Tannenbaume der Winter repräsentiert wird. Eine schöne, in satten Farben gehaltene Fruchtguirlande trennt die Darstellungen und umrahmt das Kalendarium, das erfreulicherweise nicht nebensächlich behandelt, sondern groß und lesbar ausgeführt ist. Daß der Name der Firma nur ganz diskret unten angebracht ist, erhöht die vornehme Wirkung des Blattes. (Beilage.) Mehrere Kalender der Brühlschen Druckerei hat H. Lange entworfen, ein von Melchior Lechter stark beeinflußter Künstler. Besonders gelungen scheint mir der Jahrgang 1904. Den Kalender für 1905 hat Franz Hein mit einer schönen allegorischen Komposition geschmückt; das neue Jahr steigt herauf, von zwei lebhaft bewegten Gruppen begrüßt. Den Kalender des folgenden Jahres hat Melchior Lechter geschaffen, den für 1907 hat E. R. Weiß mit einer prächtigen Bordüre in seiner kräftigen, an bäuerliche Holzschnitzarbeiten erinnernden Manier umgeben. —

Gern würde ich auch die Kalender der anderen Druckereien eingehender besprechen; aber, wenn der Aufsatz nicht in's unendliche wachsen soll, muß ich mich mit kurzer Aufzählung begnügen. Die sämtlichen Kalender der Greveschen Druckerei in Berlin hat E. Doepler d. J. gezeichnet. Meist liegt der Komposition eine patriotische Idee zu Grunde. Für einen der schönsten halte ich den Kalender für 1905, ein Trommler der Friedericianischen Zeit, der zu nächtlicher Stunde durch eine altertümliche Stadt schreitet (Abb.). Die Hempelsche Druckerei hat sich an M. Brandenburg, C. Agthe und Arthur Kampf gewendet; der Letztgenannte hat ihr für das laufende Jahr das großartige allegorische Kalenderbild geschaffen, dessen Abbildung unsere Leser in diesem Hefte finden. Für den Karlsruher Künstlerbund hat eine Reihe seiner Mitglieder Kalender in Originallithographie gefertigt, so E. Glück eine Vase mit einem Blumenstrauß vor einem tiefblauen Grunde mit einer Rosenguirlande als Umrahmung, so Fräulein Welte 1903 ein stimmungsvolles Blatt, auf dem man unter den Zweigen eines blühenden Kastanienbaumes hinweg auf ein friedliches Gebirgsdorf blickt, (Abb.) so H. R. v. Volkmann, so Schröter und Andere. In der Kunstdruckerei des Bundes sind auch verschiedene Kalender für andere Firmen ausgeführt worden, so von E. R. Weiß für Mees und Nees, von Fr. Hein für Meyer und Leiffmann, und von Frau Roman-Försterling zahlreiche Blancokalender, die durch Eindruck des Namens für beliebige Firmen passend gemacht werden können. In Dresden sind von dem jetzt in Darmstadt wirkenden Johann Vinzens Cissarz zahlreiche Kalender geschaffen worden, die zu seinen besten graphischen Arbeiten gehören. Ich nenne die farbenprächtigen Blätter für Th. Beyers Kunstdruckerei in Dresden und die Engelhartsche Tapetenfabrik in Mannheim, ferner die Kalender für verschiedene Jahrgänge des Kunstwarts. Hier hat ferner Jos. Goller einen wirkungsvollen Plakatkalender für Th. Beyer und Georg Erler einen Flottenkalender für C. C. Meinhold Söhne geschaffen. Nur erwähnen kann ich ferner den schönen Doeplerschen Kalender für Meisenbach, Riffarth u. Co., den Trianon-Kalender der Bauerschen Schriftgießerei von H. Wieynck, die Kalender des Lokalanzeigers von Arthur Kampf, Ulrich Hübner, Paul Hey, Albert Knab, die Blätter für Beit u. Co., die Herbertsche Druckerei in Darmstadt und die Griesesche Druckerei in Hamburg von Christiansen, die von Fabian, Ed. Liesen, Ad. M. Hildebrandt für Otto von Holten, die noblen, altmeisterlichen Blätter Peter Beckers mit Darstellungen aus Alt-Frankfurt für das Frankfurter Intelligenzblatt und die Binding-

Louis Rhead.



sche Brauerei, die von Lucian Bernhard für Otto Drewitz, die riesigen Radierungen von Söhngen für die Bindingsche Brauerei, die Arbeiten von Benno Pankok für die Schwannsche Druckerei in Düsseldorf, von F. Nigg für Luxferprismen, von Georg Belwe für die Deutsche Buch- und Steindruckerei in Zossen, endlich die von Haustein für Hohmanns Buch- und Steindruckerei in Darmstadt.



Arthur A. Orr.

Besonders hinweisen möchte ich auf die ausgezeichneten Arbeiten, die in den letzten beiden Jahren in Magdeburg entstanden sind. Hier haben zwei meist zusammenarbeitende Künstler, Beyrer-Preußer und Glasemann für die Druckerei von J. Brückner, für die Buchbinderei von Hübel und Denk und für Künneth und Knöchel Blätter geschaffen, die ein eigenartiges stilistisches Talent und eine mannigfaltige Phantasie bekunden; ebenso hat die Wohlfeldsche Druckerei einen höchst aparten Kalender (Signatur F. F.) herausgebracht, der in streng flächenhafter Manier und noblen Farbentönen die Beschäftigungen der Menschen im Laufe der Jahreszeiten schildert. Erwähnt sei schließlich, daß der Plakatkalender auch in Österreich vielfach als Reklamemittel dient; schöne Arbeiten sind z. B. aus den Druckereien J. Löwy und R. v. Waldheim in Wien, A. Haase und A. G. Unie in Prag, Anczyc u. Spolka in Krakau hervorgegangen.

Als Weihnachtsgabe sind auch Kalenderbücher, Almanache und Agenden beliebt, die oft in üppiger Ausstattung mit vielen Illustrationen erscheinen. Mit der Kunst haben aber diese Bücher und Heftchen von der dickleibigen Agenda Rudolfs Herzogs bis herab zum kleinen Portemonnaiekalender, wie er zur Weihnachtszeit in vielen Geschäften als Zugabe dient, bisher leider nicht das Geringste zu schaffen. Immerhin, einige Ausnahmen sind auch hier schon aufzuzählen. Ich erinnere an die Jahresalmanache des Inselverlages, die höchst apart und geschmackvoll ausgestattet sind. Ich nenne ferner den prächtigen Notizkalender für 1903, den Bek-Gran für die R. Oldenbourgsche Buchdruckerei dekorierte. Mit viel Humor und Phantasie sind in den Monatsbildern die Zeichen des Tierkreises lustig umgedeutet. Reiche ornamentale Erfindungsgabe und ein feiner Farbensinn treten in dem Büchlein zu Tage. (Beilage). Ein ähnlich ausgestattetes Buch mit Monatsbildern von Franz Ringer hat die Firma 1906 ausgegeben. Hübsch ist auch der Schreibtischkalender, den die Buchbinderei A. G. vormals G. Fritzsche Weihnachten 1899 verteilte. Er ist mit einem geschmackvoll dekorierten Pergamentbande versehen, jeder Monat wird durch ein Vollbild eingeleitet, jede sonstige Seite ist mit einer floralen Kopfleiste geschmückt. Die ge-

samte Dekoration, in die sich Fia Wille und R. Dietlein geteilt haben, ist äußerst diskret in zarten grauen und rotbraunen Tönen ausgeführt (Druck F. R. Richter, Leipzig). Die Morgenpost hat die Dekoration ihrer Kalenderhefte einem unserer eigenartigsten Ornamentisten, dem Berliner Künstler G. Tippel anvertraut. Die Jahrgänge 1904 und 1905 unterscheiden sich nur durch die Umschlagszeichnung, die das eine Mal Chronos, das andere Mal einen Drucker an einer Schnellpresse zeigt. Im übrigen ist das zeichnerische Beiwerk sparsam; knappe, höchst originell erfundene ornamentale Vignetten am Kopf der Kalenderseiten deuten auf die klimatischen Eigenschaften des betreffenden Monats. Viel reicher ist die Ausstattung des 1907 herausgegebenen Heftes. Hier wird in 12 Rundbildern am Kopfende der Notizseiten der Werdegang der Zeitung dargestellt, während das gegenüber stehende Kalendarium von der stilisierten Darstellung eines Baumes bekrönt wird, der je nach der Jahreszeit entlaubt oder mit Blättern, Blüten oder Früchten bedeckt ist, im Schneegestöber oder Sonnenschein dasteht. Man sollte es kaum für möglich halten, daß der alten Idee der Monatsbilder noch eine neue Seite abzugewinnen ist, aber ich glaube, hier ist es gelungen. Übrigens ist es heute möglich, sehr hübsche Kalender hefte herzustellen, ohne die Hilfe eines Künstlers in Anspruch zu nehmen, seitdem einige Schriftgießereien reiches und künstlerisch vortreffliches Ziermaterial auf den Markt gebracht haben. So hat die Schriftgießerei Genzsch und Heyse lediglich aus ihren Otto Hupp-Ornamenten den Hamburger Kalender für das Buchgewerbe 1904 zusammengestellt, ein ganz reizendes farbenfrohes Heft, dessen Kalendarium in der Huppschen Neudeutsch gedruckt ist. Das unserem Hefte beigegebene Oktoberkalendarium zeigt, wie prächtig der Versuch gelungen ist. Der diesjährige Kalender der Firma, von dem ebenfalls eine Seite beiliegt, ist in Nordischer Antiqua gesetzt und mit Seeland-Bildern und Ornamenten geschmückt, die der Kopenhagener Gerhard Heilmann entworfen hat. Das ist einer der Mitarbeiter der Kopenhagener Königlichen Porzellanmanufaktur, deren zarte Unterglasurmalereien Weltruhm besitzen, und zugleich einer der Hauptmeister des dänischen Buchgewerbes. Er versteht es, Objekte des Pflanzen- und Tierreichs nach dem Vorbilde der Japaner so unmerklich stilistisch umzuformen, daß die Frische des Natureindrucks bei der dekorativen Verwertung erhalten bleibt. Auch das schwierige Problem dekorativer Behandlung von landschaftlichen Motiven hat er oft glücklich gelöst. — Daß auch aus der neuen Huppschen Liturgisch und ihrem Ziermaterial ein solches Heft zusammenzustellen wäre, zeigt das in Heft 1 zwischen Seite 24 und 25 gegebene Novemberkalendarium. Die Schriftgießerei Gebrüder Klingspor hat es aber ihren Abnehmern noch bequemer gemacht, indem sie zwei Hefte mit Jahreszeiten und Monatsbildern herausgebracht hat. Das eine ist von Robert Engels, dem bekannten Mitarbeiter der Münchener Jugend, das andere von Heinrich Vogeler-Worpswede gezeichnet, beide mit stark biedermeierischem Einschlag. Die Engelschen Bilder streben eine stark dekorative Schwarzweiß-Wirkung an. Sie sind z. B. in einem „Merkbuch“ der Kunstanstalt von W. Wagner-Berlin angewendet und ergeben im Verein mit der genialen Type Otto Eckmanns ein Druckwerk von kraftvollem Effekt. Eine andere Probe finden unsere Leser in diesem Hefte. Vogelers Kalenderbilder zeigen dagegen die zarte lyrische Stimmung, die stille Versonnenheit, die wir in den meisten Arbeiten des Künstlers lieben. Ein mit ihr zusammengestelltes Kalenderheft wird hoffentlich nicht lange ausbleiben; wie hübsch es werden kann, läßt unsere Beilage erkennen. — Noch eine dritte Schriftgießerei hat unser Heft mit einem aus



Beilage zur Exlibri-

Kalendarium für das Jahr 1908

Januar

Sonntag		5	12	19	26
Montag		6	13	20	27
Dienstag		7	14	21	28
Mittwoch	1	8	15	22	29
Donnerstag	2	9	16	23	30
Freitag	3	10	17	24	31
Sonnabend	4	11	18	25	

Februar

Sonntag		2	9	16	23
Montag		3	10	17	24
Dienstag		4	11	18	25
Mittwoch		5	12	19	26
Donnerstag		6	13	20	27
Freitag		7	14	21	28
Sonnabend	1	8	15	22	29

März

Sonntag	1	8	15	22	29
Montag	2	9	16	23	30
Dienstag	3	10	17	24	31
Mittwoch	4	11	18	25	
Donnerstag	5	12	19	26	
Freitag	6	13	20	27	
Sonnabend	7	14	21	28	

April

Sonntag		5	12	19	26
Montag		6	13	20	27
Dienstag		7	14	21	28
Mittwoch	1	8	15	22	29
Donnerstag	2	9	16	23	30
Freitag	3	10	17	24	
Sonnabend	4	11	18	25	

Mai

Sonntag		3	10	17	24	31
Montag		4	11	18	25	
Dienstag		5	12	19	26	
Mittwoch		6	13	20	27	
Donnerstag		7	14	21	29	
Freitag	1	8	15	22	28	
Sonnabend	2	9	16	23	30	

Juni

Sonntag		7	14	21	28
Montag	1	8	15	22	29
Dienstag	2	9	16	23	30
Mittwoch	3	10	17	24	
Donnerstag	4	11	18	25	
Freitag	5	12	19	26	
Sonnabend	6	13	20	27	

Juli

Sonntag		5	12	19	26
Montag		6	13	20	27
Dienstag		7	14	21	28
Mittwoch	1	8	15	22	29
Donnerstag	2	9	16	23	30
Freitag	3	10	17	24	31
Sonnabend	4	11	18	25	

Auguſt

Sonntag		2	9	16	23	30
Montag		3	10	17	24	31
Dienstag		4	11	18	25	
Mittwoch		5	12	19	26	
Donnerstag		6	13	20	27	
Freitag		7	14	21	28	
Sonnabend	1	8	15	22	29	

September

Sonntag		6	13	20	27
Montag		7	14	21	28
Dienstag	1	8	15	22	29
Mittwoch	2	9	16	23	30
Donnerstag	3	10	17	24	
Freitag	4	11	18	25	
Sonnabend	5	12	19	26	

Oktober

Sonntag		4	11	18	25
Montag		5	12	19	26
Dienstag		6	13	20	27
Mittwoch		7	14	21	28
Donnerstag	1	8	15	22	29
Freitag	2	9	16	23	30
Sonnabend	3	10	17	24	31

November

Sonntag	1	8	15	22	29
Montag	2	9	16	23	30
Dienstag	3	10	17	24	31
Mittwoch	4	11	18	25	
Donnerstag	5	12	19	26	
Freitag	6	13	20	27	
Sonnabend	7	14	21	28	

Dezember

Sonntag		5	12	19	26
Montag		6	13	20	27
Dienstag		7	14	21	28
Mittwoch	1	8	15	22	29
Donnerstag	2	9	16	23	30
Freitag	3	10	17	24	31
Sonnabend	4	11	18	25	

Geſeßt aus Trianon-Material der Bauerſchen Gießerei, Frankfurt a. M. und Barcelona, nach Entwurf von Heinrich Wieynk



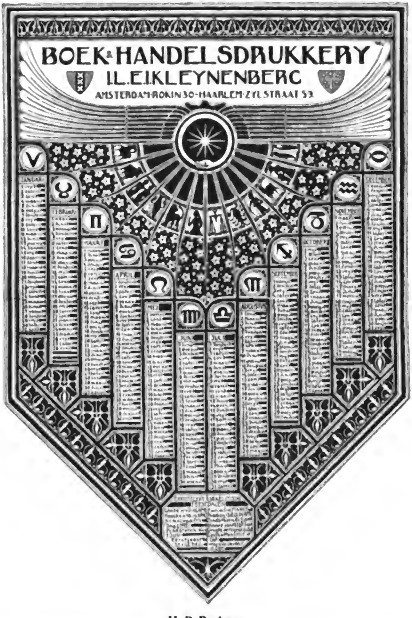
1907	MAERZ			
1	Freitag	Albinus	Suitbert	
2	Sonn.	Simplizius	Simplizius	
3	Sonnt.	Oculi	Oculi	
4	Mont.	Adrianus	Kasimir, Luc.	
5	Dienst.	Phokas	Friedrich	
6	Mittw.	Gottfried	Mittef., Fridol.	
7	Donn.	Perpetua	Thom. v. Aq.	☾
8	Freitag	Philemon	Johann v. Gott	
9	Sonn.	Prudentius	Franziska	
10	Sonnt.	Lätare	Lätare	
11	Mont.	Konstantinus	Rosina	
12	Dienst.	Gregorius	Gregor d. Gr.	Prinzregent Luitpold geb. 1821
13	Mittw.	Ernst	Nizephorus	
14	Donn.	Zacharias	Mathilde	●
15	Freitag	Longinus	Longinus	
16	Sonn.	Gabriel	Heribert	
17	Sonnt.	Judica	Judica	
18	Mont.	Patritius	Gabr., C. v. J.	
19	Dienst.	Joseph	Joseph	
20	Mittw.	Matrona	Kuthbert	Bismarcks Rücktritt 1890
21	Donn.	Benediktus	Benediktus	Frühlingsanfang
22	Freitag	Raphael	Mar. 7 Schm.	☽
23	Sonn.	Theodorich	Viktorian	
24	Sonnt.	Palmarum	Palmsonntag	
25	Mont.	Mariä Verk.	Mariä Verk.	
26	Dienst.	Emanuel	Kastulus	
27	Mittw.	Rupert	Joh. v. D., R.	
28	Donn.	Gründonn.	F. Gründ., G.	
29	Freitag	Karfreitag	F. Karfreit., E.	○
30	Sonn.	Adonias	F. Kars., Quir.	
31	Sonnt.	Ostersonntag	Hl. Osterfest	

Schriftgiesserei von Genzsch & Heyse in Hamburg

Material aus der Schriftgiesserei von Genzsch & Heyse, Hamburg

Beilage zur Exlibris-Zeitschrift 1907

Seeland-Bilder und Ornamente nach Zeichnungen von Gerhard Heilmann und Nordische Antiqua



H. P. Berlage.

eigenem Zier- und Schriftmaterial hergestellten Kalenderblatt geschmückt, die Bauersche Gießerei in Frankfurt a. M. Hier ist die von Heinrich Wieynck gezeichnete Trianon verwendet worden, eine leichtflüssige graziöse Kursiv, die beste Biedermeier-Schrift, die die gegenwärtig herrschende Moderichtung hervorgebracht hat.

Ich habe die deutsche Kalenderkunst der Gegenwart verhältnismäßig oder vielleicht richtiger unverhältnismäßig eingehend behandelt, weil ich glaube, daß diese Arbeiten mehr Beachtung verdienen, als ihnen meist zuteil wird. Hat das Publikum erst gute Kalenderkunst kennen gelernt und Geschmack an ihr gefunden, dann werden auch die Luxuspapier-

firmen sich entschließen, nicht nur elegante und kostspielig aussehende, sondern auch künstlerisch gute Wand- und Abreißkalender auf den Markt zu bringen. Und es ist meines Erachtens durchaus nicht gleichgiltig, wie der Kalender aussieht, den ich ein Jahr lang täglich vor Augen habe. Aber auch aus idealen Gründen verdient der Kalender ein würdiges Gewand. „In ihm symbolisiert sich“, wie Otto Julius Bierbaum sagt (Goethe-Kalender auf das Jahr 1906, S. 6), „praktisch unser Verknüpftsein mit dem Weltganzen. Indem er die aus dem Gang der Gestirne gezogene Zeiteinteilung und die sich daran anknüpfenden Beziehungen zu Gegenständen der Religion enthält, macht er uns täglich das Gefüge natürlicher und kultureller Einflüsse fühlbar.“ Sollte man für einen Gegenstand, der eine solche wichtige Stellung in unserem Leben einnimmt, nicht auch ein würdiges Gewand wünschen?

Walter v. Zur Westen.

Über die juristische Bedeutung des Exlibris.

Für Exlibrisbesitzer dürfte es nicht ohne Interesse sein, auch über die juristische Seite ihres Zeichens etwas Näheres zu erfahren. Im Folgenden sollen daher die wichtigsten Punkte der rechtlichen Bedeutung des Exlibris kurz erörtert werden. Wir müssen hierbei zwischen der juristischen Behandlung des Exlibris als Objekt, vor allem als Buchschmuck, einerseits und dem Exlibris als rechtswirksamem Element, als Buchschutz, andrerseits unterscheiden.

In seiner Eigenschaft als Buchschmuck kann man das Exlibris als eine gleicherweise dem praktischen Gebrauche, wie der Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse dienende künstlerische Schöpfung bezeichnen. Als solche ist es gleich den Werken der hohen Kunst und vor allem gleich den übrigen Erzeugnissen der angewandten Kunst, mit denen es die Verbindung praktischer und künstlerischer Zwecke gemeinsam hat, schutzwürdig und schutzbedürftig. Diesen Schutz übernimmt das neue Kunstschutzgesetz vom 9. Januar 1907. Träger der Schutzrechte dieses Gesetzes ist der Urheber, also der künstlerische Schöpfer des Exlibris, dessen Rechte mit Ablieferung der Zeichnung oder Platte auf Grund ausdrücklicher oder meist nach Lage des Falles anzunehmender stillschweigender Vereinbarung auf den Besteller übergehen. Als Rechtsnachfolger des Urhebers hat der Exlibrisherr die ausschließliche Befugnis, das Zeichen zu vervielfältigen und gewerbsmäßig zu



Stadttor in Heldburg (Herzogtum Sachsen-Meiningen).

(Aus dem Thüringischen Kalender von Ernst Liebermann).

verbreiten, z. B. an Sammler zu verkaufen. Das Verbot der widerrechtlichen Vervielfältigung und Verbreitung erstreckt sich nicht nur auf das Zeichen als Ganzes, sondern auch auf seine einzelnen Teile; so ist auch die Nachbildung etwa des Kopfes einer im Exlibris dargestellten Einzelfigur rechtswidrig. Der Schutz des Urheberrechts endigt, wenn seit dem Tode des Urhebers dreissig Jahre abgelaufen sind. Eine vorsätzliche oder fahrlässige Verletzung der ausschließlichen Befugnisse des Exlibrisherrn verpflichtet zum Ersatze des daraus entstehenden Schadens. Ein solcher Schaden liegt zum Beispiel vor, wenn durch unbefugte Vervielfältigung und Verbreitung eines Exlibris dessen Tauschkraft herabgesetzt wird und der Eigner infolgedessen zur Beschaffung eines neuen Exlibris genötigt ist. Ohne Rücksicht darauf, ob die Nachahmung schuldhaft, d.h. vorsätzlich oder fahrlässig, geschehen ist, kann der Eigner auf Unterlassung der rechtswidrigen Vervielfältigung oder Verbreitung klagen. Eine vorsätzliche, nicht auch eine fahrlässige Verletzung des Urheberrechts des Exlibrisherrn wird auf dessen Antrag mit Geldstrafe geahndet. Neben dieser kann auf Verlangen des in seinem Recht verletzten Eigners auf eine an ihn zu erlegende Buße erkannt werden. Eine erkannte Buße schließt aber die Geltendmachung eines weiteren Anspruchs auf Schadenersatz aus. Die widerrechtlich hergestellten und verbreiteten Exemplare, sowie die zur widerrechtlichen Vervielfältigung bestimmten Vorrichtungen, wie Platten und Steine, unterliegen bei Stellung eines dahin gehenden Antrags der Vernichtung. Dies gilt aber nur, insoweit sich die bezeichneten Gegenstände im Eigentum der an der Herstellung oder Verbreitung Beteiligten oder deren Erben befinden. Ob die Vervielfältigung oder Verbreitung schuldhaft erfolgt ist oder nicht, ist dabei gleichgültig. Statt der Vernichtung kann der Exlibrisherr verlangen, daß ihm vom Gerichte das Recht zuerkannt werde, die Exemplare oder Vorrichtungen ganz oder teilweise gegen eine angemessene, höchstens dem Betrage der Herstellungskosten gleichkommende Vergütung zu übernehmen. Der Anspruch auf Schadenersatz und Strafverfolgung verjährt in drei Jahren von dem Tage an gerechnet, an welchem die Vervielfältigung vollendet ist oder eine Verbreitung stattgefunden hat. Der Antrag auf Vernichtung der Exemplare und Vorrichtungen ist dagegen solange zulässig, als solche Exemplare oder Vorrichtungen vorhanden sind.

Das Kunstschutzgesetz bildet aber nicht den einzigen Rechtsgrund für den Schutz des Bucheignerzeichens. Das Exlibris ist nämlich mehr, wie ein bloßer künstlerischer Buchschmuck, es erscheint darüber hinaus als charakteristische Eigentumsmarke. Das Recht am Exlibris als solcher ist, wie Professor Dr. Frommhold in einem Aufsatz in der vorjährigen Juristen-Zeitung zuerst dargelegt hat, gleicher Natur mit dem Recht an der Hausmarke, dem Wappen und dem Warenzeichen. Eine allgemeine gesetzliche Regelung des Marken- oder Zeichenrechts fehlt. In diese Lücke tritt für das Bucheignerzeichen das Gewohnheitsrecht ergänzend ein, welches in der Jahrhunderte langen Übung der Exlibrissitte und der allgemeinen Überzeugung der Beteiligten von ihrem Recht am Zeichen seine Wurzeln hat. Auf Grund dieses Gewohnheitsrechts muss ein immaterielles Eigentum an der Führung des Exlibris angenommen werden. Dies Eigentumsrecht am ideellen Zeichen leitet sich nicht vom Urheber desselben her, sondern entsteht selbständig in der Person des Exlibrisherrn mit der Ingebrauchnahme des Exlibris zur Bezeichnung von Büchern. Es gewährt als Ausfluß seines Eigentumscharakters das Recht zur ausschließlichen Führung des Zeichens als Eigentumsmarke. Eine Verwendung des Zeichens durch andere zu

sonstigen Zwecken wird dagegen durch dies Recht nicht ausgeschlossen. Es besteht auch an einem solchen Exlibris, das einer künstlerischen Austattung entbehrt und daher von den Bestimmungen des Kunstschutzgesetzes nicht gedeckt wird; Voraussetzung ist allerdings, daß sich das Exlibris als charakteristische Eigentumsmarke darstellt. Im Falle schuldhafter Verletzung des Rechts steht dem geschädigten Exlibrisherrn ein Anspruch auf Ersatz des daraus entstehenden Schadens gemäß § 823 des Bürgerlichen Gesetzbuchs zu. Ausserdem wird man dem Eigner einen Anspruch auf Feststellung seines Rechts und Unterlassung künftiger Störung zuerkennen müssen. Wir sehen, daß der Exlibrisherr infolge der ihm zu Gebote stehenden Möglichkeit zweifachen Rechtsschutzes besonders günstig gestellt ist. Andrerseits birgt aber dieses doppelte Recht am Exlibris auch die Gefahr einer Kollision zwischen dem Eigner und Urheber dann in sich, wenn dieser sein Urheberrecht nicht auf jenen übertragen hat, Träger jedes der beiden Rechte also verschiedene Personen sind. Ein Widerstreit der Rechte in solchen Fällen ist indeß nur ein scheinbarer und wird der Lösung keine erheblichen Schwierigkeiten entgegensetzen, wenn man als leitenden Gesichtspunkt im Auge behält, daß sich das Zeichenrecht des Exlibrisherrn lediglich darauf beschränkt, das Exlibris als Eigentumsmarke zu benutzen, ihm also insbesondere nicht die Befugnis verleiht, das Exlibris gewerbsmässig, sei es durch Verkauf oder Tausch, zu verbreiten.

Der Schwerpunkt der juristischen Bedeutung des Exlibris als Buchschutz zur Sicherung des Eigentums an einem Buche liegt darin, daß es unter Umständen den guten Glauben dessen, der ein Buch von einem Anderen als dem Exlibrisherrn erwirbt, zu zerstören geeignet ist. Nach alter deutscher, vom Bürgerlichen Gesetzbuche wieder aufgenommener Rechtsauffassung hat nämlich der gute Glaube, d. h. die begründete Annahme, der Veräusserer sei der Eigentümer, bei den vom Eigentümer freiwillig aus der Hand gegebenen, z. B. vermieteten oder verliehenen, sowie bei öffentlich versteigerten Sachen die Kraft, Eigentumserwerb auch vom Nichteigentümer zu ermöglichen. Ausgeschlossen vom gutgläubigen Erwerb sind nur die gestohlenen oder verlorenen Gegenstände. Wer sich auf seinen guten Glauben berufen kann, erwirbt hiernach das Eigentum an einem Buche, auch wenn er es von jemandem kauft, der es vom wahren Eigentümer bloß geliehen erhalten hatte.

Das Bürgerliche Gesetzbuch geht davon aus, daß der Erwerber im Allgemeinen als gutgläubig zu gelten habe, und sieht ihn nur dann als unredlich an, wenn ihm zur Zeit des Besitzerwerbs bekannt oder nur infolge grober Fahrlässigkeit unbekannt ist, daß die Sache nicht dem Veräußerer gehört. Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, daß die Bezeichnung eines Buches mit einem Exlibris die gesetzliche Vermutung des guten Glaubens nicht allgemein und ohne Weiteres auszuschließen vermag. Daß Bücher, welche mit einem Exlibris oder, was juristisch keinen Unterschied macht, einem eingeschriebenen Namen versehen sind, aus dem Besitze des ursprünglichen Eigentümers in das Eigentum Anderer, z. B. durch Kauf, Schenkung oder Erbgang, übergehen, ist nämlich ein so alltägliches Vorkommnis, daß ein etwaiger Irrtum des späteren Erwerbers über den wahren Eigentümer nicht schon deshalb als grob fahrlässig bezeichnet werden kann, weil das Buch das Exlibris oder den Namenszug eines Anderen als des Veräußerers trägt. Wir müssen also etwas genauer zusehen. Das Gesetz legt, indem es eine grob fahrlässige Unkenntnis dem guten Glauben entgegenstellt, dem Erwerber bei augenscheinlichen Verdachtsmomenten im Interesse des

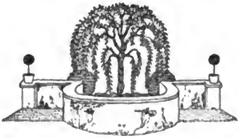
wahren Eigentümers diejenige Prüfungspflicht hinsichtlich des Rechts des Veräusserers auf, deren Nichtvornahme mit der mindesten im Verkehr erforderlichen, von einem ordentlichen Manne geübten Vorsicht unverträglich ist. Diese Prüfungspflicht bildet den Maßstab für die juristische Bewertung des Exlibris als Buchschutz. Sie wird, soweit das Exlibris in Frage kommt, in erster Linie durch die von diesem gewährte Prüfungsmöglichkeit beeinflußt. Praktisch wie juristisch wird hiernach dasjenige Exlibris den grössten Schutz gewähren, welches den Eigentümer möglichst genau benennt. Ein Exlibris, welches den vollen Namen und Wohnort des Exlibrisherrn angibt, wird infolge der Leichtigkeit, den wahren Eigentümer zu ermitteln, selbst wenn sonst nicht besonders dringende Verdachtsmomente vorliegen, ein Unterlassen von Nachforschungen als Verletzung der billiger Weise zu fordernden Prüfungspflicht erscheinen lassen. Umgekehrt wird ein Exlibris, welches nur den Namen oder gar lediglich die Anfangsbuchstaben des Eigners, vielleicht noch in unleserlich verschlungenem Monogramm enthält und daher eine Erkundigung über die Legitimation des Veräußerers, wenn nicht ausschließt, so doch regelmäßig ungemein erschwert, Ermittelungen nur dann zur Pflicht machen, wenn schon schwerere, zu erhöhter Vorsicht mahnende Bedenken obwalten. Kaum einen Unterschied hiervon dürfte es machen, wenn es sich um ein Wappenexlibris handelt, das im übrigen genauere Angaben über die Adresse des Eigners vermissen läßt. Auch hier ist nämlich in der Regel eine Ermittelung des Exlibris- und Wappenherrn mit den gewöhnlich zu Gebote stehenden Hilfsmitteln als ziemlich aussichtslos anzusehen. Außer durch die von ihm gewährte Erkundigungsmöglichkeit kann das Exlibris die Prüfungspflicht und damit die Redlichkeit des Erwerbers dadurch beeinflussen, daß es Umstände, welche das Recht des Veräußerers als besonders fragwürdig hinstellen, zu erkennen gibt. Dies ist vor allem bei den Exlibris einer öffentlichen Bibliothek, etwa einer städtischen Lesehalle, eines Museums oder ähnlichen Instituts, der Fall. Hier kommt nämlich zu der Möglichkeit einer sicheren Erkundigung hinzu, daß derartige Bücher, wie allgemein bekannt, dem Eigentumsverkehr vollständig entzogen sind. Unterbleibt daher beim Erwerb eines solchen Buches von einer nicht zweifellos legitimierten Person eine Information, so beruht die Unkenntnis des Erwerbers über den wahren Eigentümer wohl ausnahmslos auf grober, dem Erwerb des Eigentums entgegenstehender Fahrlässigkeit.

Eigenartig liegen die Verhältnisse bei den im antiquarischen Buchhandel zur Veräusserung gelangenden Büchern. Hier greift nämlich die Bestimmung des Handelsgesetzbuchs ein, daß es bei der Veräußerung einer Sache durch einen Kaufmann im Betriebe seines Handelsgewerbes zur Annahme der Redlichkeit genügen soll, wenn der Erwerber zwar gewußt hat, daß der veräußernde Kaufmann nicht Eigentümer war, aber geglaubt hat, dieser wäre zur Verfügung über die Sache für den Eigentümer befugt. Hat demnach der Erwerber zwar infolge des Exlibris angenommen, der Antiquar sei nicht Eigentümer, so schadet dies seinem guten Glauben weiter nicht, wenn er nur der Meinung gewesen ist, der Kaufmann sei zum Verkaufe für den Eigentümer berechtigt. Da diese Annahme bei dem Erwerb eines Buches in einem reellen Geschäft wohl nur äußerst schwer zu widerlegen sein wird, dürfte der, wie wir sahen, schon ohnehin nicht allzustarke Schutz des Exlibris in solchen Fällen fast völlig versagen.

Wie beim Eigentumserwerb vom Nichteigentümer kommt der gute Glaube auch bei der Ersitzung in Betracht. Wer eine bewegliche Sache zehn Jahre im Eigenbesitze hat, er-

wirbt deren Eigentum, es sei denn, daß er bei dem Erwerbe nicht in gutem Glauben ist oder später erfährt, daß ihm das Eigentum nicht zusteht. Da der gute Glaube schon, wie oben dargelegt, beim Eigentumserwerb vom Nichteigentümer unmittelbar und sofort den Erwerb des Eigentums bewirkt, ist die praktische Wirksamkeit der Ersitzung in der Hauptsache auf die gestohlenen oder verloren gegangenen Gegenstände beschränkt, deren auch in gutem Glauben erfolgter Erwerb Eigentumsübergang nicht zur Folge hat. Von der Beeinflussung der durch das Erfordernis der Gutgläubigkeit begründeten Prüfungspflicht durch das Exlibris bei der Ersitzung von Büchern sind die oben dargetanen Grundsätze in entsprechender Weise maßgebend.

Als Nutzanwendung aus den entwickelten Gesichtspunkten ergibt sich für Exlibriseigner, die auf einen juristischen Schutz ihrer Bücher durch ihr Zeichen Wert legen, das Erfordernis, für eine möglichst deutliche Kenntlichmachung des Eigentümers Sorge zu tragen. Da die Nennung selbst des vollen Namens nur in Ausnahmefällen eine allseits genügende Garantie gewährt, wird es sich, vorausgesetzt, daß ein für absehbare Zeit feststehender Wohnsitz vorhanden ist, empfehlen, ihn auf dem Exlibris namhaft zu machen. Dr. Jüsgen.



Inhaltsverzeichnis

Dies Heft ist von W. von Zur Westen-Berlin W. 35, Genthinerstr. 13, Villa K. im Auftrage des Exlibris-Vereins bei C. A. Starke-Görlitz, der auch den Druck besorgt hat, unter redaktioneller Mitwirkung des verantwortlichen Schriftleiters Dr. H. Brendicke, Berlin W., Winterfeldtstrasse 24 herausgegeben worden. Die Vignette des Umschlags ist von Professor Ad. M. Hildebrandt-Berlin, der Titelkopf von Professor E. Doepler d. J.-Berlin, die Schrift des Umschlags in der Schriftgießerei Gebrüder Klingspor-Offenbach a. M. gezeichnet worden. Der Druck ist in der Römischen Antiqua der Schriftgießerei J. C. Genzsch & Heyse-Hamburg unter Verwendung von H. Vogeler gezeichneter Vignetten der Schriftgießerei Gebr. Klingspor-Offenbach a. M. ausgeführt worden. Das Papier lieferte Berthold Siegismund-Leipzig.